

Mirela Mercean-Țârc



MUZICOANALITICE

Studii și crochiuri muzicologice

Presa Universitară Clujeană

Mirela Mercean-Țârc

MUZICOANALITICE

Studii și crochiuri muzicologice

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Mircea Neamț

Conf. univ. dr. Liviu Deac

ISBN 978-606-37-0582-3

© 2019 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Tehnoredactare computerizată: Alexandru Cobzaș

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597.401

E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

Mirela Mercean-Țârc

MUZICOANALITICE

Studii și crochiuri muzicologice

Presa Universitară Clujeană

2019

Cuprins

Argument.....	6
---------------	---

Partea I Incursiune în muzeul Muzicii, 7

Realitate și ficțiune în destinele unor femei-compozitor	7
G. Dufay – Missa Ave Regina Caelorum – perspective asupra structurii și elementelor de limbaj muzical	17
Repere în analiza comparată a repertoriului vocal baroc. Barbara Strozzi – cantata Lagrime mei	41
Fantezia în creația lui W.A. Mozart	53

Partea a II-a Muzica românească – ipostaze ale creației moderne și contemporane, 69

Enescu contemporanul nostru	69
Ipostaze stilistice ale muzicii românești interbelice reflectate în creația lui Zeno Vancea	81
O călătorie muzicală în FUN LAND.....	101
Muzica acusmatică – repere perceptive și tematice	111
Reprezentări sonore ale unor geometrii interioare – comunicare, receptare, emoție	116
Tratatul de armonie modală de Tudor Jarda – reflecții și reflexii	121
Despre publicul de ieri și de azi	125

Argument

Această carte este alcătuită din scrieri muzicologice, analize, studii, documentări istorice despre muzica veche (renaștere, baroc clasicism) și muzica românească modernă și contemporană.

Lucrările cuprinse în acest volum au fost prezentate în cadrul unor sesiuni de comunicări științifice, simpozioane, conferințe, sau sunt rezultatul unor sondări stilistico–genuistice având scopul inițial de a se constitui ca bază pentru un curs de stilistică muzicală ce nu a mai fost finalizat.

Conținutul eterogen poate fi ușor deconcertant pentru cititor, însă util celor care ar fi interesați de tematica cercetărilor ocazionale pe care le-am întreprins adaptând conținutul și forma cerințelor manifestărilor științifice la care am participat. Majoritatea lucrărilor au fost susținute în cadrul sesiunilor anuale de comunicări ale Facultății de Arte, în cadrul Săptămânii Științifice a Universității din Oradea unde activez în calitate de cadru didactic.

Toate textele au fost revizuite în 2018–2019, în unele cazuri completate prin *update*-uri ale informațiilor sau prin adăugarea unor analize, exemple, în alte cazuri prin eliminarea unor segmente neconcludente.

Autoarea

Partea I

Incursiune în muzeul Muzicii

Realitate și ficțiune în destinele unor femei-compozitor¹

Multe secole, femeile compozitor au dispărut din vizorul istoriei din diverse cauze reapărând în ultimele decenii datorită preocupării muzicologilor de a lumina backgroundul în care a înflorit cultura vestică occidentală al cărei canon absolut a fost și este dominat de creațiile muzicale ale geniului masculin.

Restricțiile pe care societatea le-a impus femeilor de-a lungul timpului a fost principala cauză pentru care destinul și creația muzicală feminină au rămas necunoscute posterității. Astfel, o parte dintre creațiile considerate anonime sau publicate sub pseudonim masculin, pot fi atribuite ipotetic unor femei, deoarece se știe că începând din Evul Mediu, depășirea barierelor impuse de societatea patriarhală s-a făcut numai de către personalități feminine ce au avut acces la educație. Doar câteva categorii sociale au fost privilegiate din acest punct de vedere, până în secolul al XVII–XVIII-lea: călugărițele și aristocratele, fiicele unor muzicieni, poeți, artiști iar în Veneția, curtezanele. Și într-un caz și în altul, destinul acestor femei extraordinare nu a fost întotdeauna unul fericit, în majoritatea cazurilor acestea s-au luptat cu prejudecăți care le-au pervertit sau, dimpotrivă le-au sublimat imaginea publică plasându-le destinele în istorie la granița dintre ficțiune și realitate.

Voi prezenta aici doar trei dintre legendele care înconjoară ca un nimb figurile unor femei-creatoare de muzică din epocile Antichitate, Evul Mediu, Renaștere. Fiecare dintre femeile compozitor pe care le-am studiat, indiferent de epocă au dovedit că au personalități puternice, inteligență și forță de creație excepționale, precum și destine ieșite din comun.



Despre **Safo** (Safo, Sappho) cea mai cunoscută poetă a Antichității, Platon afirma că este cea de-a zecea muză iar Solon, după ce i s-a citit din poezia ei, ar fi exclamat: „Acum chiar că pot să mor !” Ea a fost, ca antonomază, „poeta”, așa cum și Homer a fost „poetul”².

Biografia sa a fost reconstituită din documente antice, din fragmente ale poeziilor sale, însă mare parte din viața sa este învăluită în legendă. Se pare că s-a născut la Mytilene, în insula Lesbos, în jurul anului 615 î.e.n., într-o familie aristocrată, fiică a lui Scamandronymos și a Kleidei. A fost contemporană cu Alceu care i-a trimis poeme înflăcărâte, corespondența dintre cei doi poeți fiind înregistrată de istorie. În secolul întâi, Strabon aduce lămuriri cu privire la perioada vieții Safonei și a personalității ei unice „...în aceeași epocă a tiranului Pittacos din Lesbos a trăit și Safo, care a fost o ființă excepțională, căci după cunoștințele noastre, în nici o epocă, oricât de îndepărtată, nu a mai apărut o altă femeie, capabilă de a rivaliza cu ea, atât cât se știe, în materie de poezie”³.

Mai multe surse confirmă că a fost exilată de două ori. Primul său exil a fost în orașul Pirra, unde, dictatorul Pittacos a surghiunit-o, posibil pe considerente politice, sau de moralitate, deoarece temperamentul ei era unul vulcanic. A fost descrisă ca fiind brunetă și scundă, mai degrabă inteligentă decât frumoasă,

¹ Lucrare prezentată la Sesiunea de Comunicări Științifice *Arta între rațiune și simțire* a Facultății de Arte, în cadrul Săptămânii Științifice a Universității din Oradea, din 27 mai.

² Indro Montanelli, *Istoria grecilor*, editura Artemis, București, 1996, p. 45.

³ <https://www.historia.ro/sestiune/general/articol/Safo-legenda-si-adevar>, accesat în 5 ian 2015.

și îndrăzneță, fiind comparată cu un tăciune aprins ce ardea prin intensitatea sentimentelor pe cei ce se apropiu de ea. În scurt timp a fost din nou exilată, de același dictator, de data aceasta în Sicilia, unde s-a măritat cu un industriaș bogat care i-a dăruit o fetiță, botezată după numele mamei sale, Kleida. În urma morții soțului ei, a devenit extrem de bogată și s-a reîntors în Lesbos unde a înființat o școală pentru fete din clasa nobiliară a orașului. Având denumirea de *Casa Muzelor*, școala se pare că era afiliată cultului Afroditei și avea ca discipline de studiu muzica și poezia, tinerele fete fiind numite Heltaire (însoțitoare).

Safo a fost o profesoară desăvârșită dar și o poetă admirată în toată Antichitatea. Catul și Horațiu au adoptat stilul versurilor sale, numite mele care se interpretau ca monodii, uneori acompaniate de instrumente, cum ar fi lyra sau kithara. Celebrele strofe safice au fost cultivate de toți poeții Antichității. În secolul al II-lea î.e.n. poezia Safonei era în mare vogă, și chiar dacă a fost scrisă în dialectul eolian, atât Catul cât și Horațiu au tradus-o. Ambii au compus ode în metru safic după modelul poemelor ilustrei lor înaintașe

Safo a mai compus și imnuri, coruri, cântece inspirate din lirica populară, cum ar fi melopeele de nuntă, mult admirate de contemporani și descrise de Demetrios în lucrarea sa *Tratat despre stil* ca purtând amprenta originalității. Imnurile și odele sale erau dedicate Afroditei, dar și altor divinități, Grațiilor, Muzelor, Nimfelor sau Nereidelor, lui Adonis, în special zeităților din Orient. Acestea sunt prezentate în poemele sale ca metafore ale grației, frumuseții dar și ale fecundității. Natura, Universul și emoțiile proprii au fost cele trei ingrediente ale originalității și prospețimii stilului safic. Evocarea elementelor primordiale, apa, focul, pamântul aerul astrele, asociate tulburării și bucuriei inimii, sunt înveșmântate în metafore și alegorii subtile ale căror frumusețe și actualitate conferă stilului ei, universalitate. Poemele Safonei au impresionat criticii vremii prin încărcătura emoțională, sensibilitate și bogăția de nuanțe, după cum se exprimă autorul anonim al *Tratatului despre sublim* prin eufonia stilului și melodica versului (Dionysos din Halicarnas).⁴

Cu toate că au supraviețuit în perioada Imperiului Roman, odată cu trecerea timpului, poeziile sale, au fost transcrise din ce în ce mai puțin, o cauză importantă fiind și studierea disciplinelor academice în greaca attică și homerică, astfel că dialectul eolian a dispărut încetul cu încetul. Faima și elogiile aduse de către toți autorii antici poemelor Safonei, au avut drept rezultat faptul că trei sute de ani mai târziu, în Alexandria, acestea încă existau traduse și cuprinse în nu mai puțin de nouă volume.

Totuși, în urmă cu mai bine de nouă secole, reprezentanții Bisericii primare au condamnat la „ardere pe rug” opera sa poetică. În anul 380 d. H. se pare că la instigarea papei Grigore Nazianzen au fost arse o parte dintre cărțile sale de poezie, altele găsindu-și sfârșitul în flăcări în 1073, la ordinul papei Grigore al VII-lea. Nu este întâmplător faptul că bigoții bisericii au vrut să șteargă urmele Safonei din istorie, versurile sale închinatelor unor zeități păgâne precum și pasiunile nestăvilite descrise în poemele sale fără doar și poate că au fost considerate *anathema* în acea perioadă.

În 1940, doi arheologi englezi au descoperit în sarcofage din Oxyrynthos bucăți de pergament în care mai erau vizibile șase sute de versuri ale Safonei. Se pare că nu numai poemele ei au fost distruse ci și dovezile existenței altor poeți canonici arhaici, ceea ce confirmă ipoteza că reprezentanții bisericii primare au încercat să distrugă toată literatura antică închinată zeilor. Multe dintre poeziile lui Safo și Pindar au supraviețuit doar datorită citării lor în alte documente antice.

Din păcate, una dintre cele mai controversate imagini cu care este asociată Safo în contemporaneitate este legată de orientarea sa sexuală. Numeroși biografi, istorici și comentatori ai vieții sale, au dedus din fragmente ale poeziilor compuse de Safo, faptul că ar fi fost atrasă de femei. Printre argumente se găsește poemul său *Adio Attis*, în care Safo deplânge retragerea uneia dintre elevele sale preferate de la școală, de către părinți, se presupune că, datorită conduitei morale improprii a profesoarei:

*Nicicând pe dulcea Attys nu voi mai revedea-o
Mai blândă îmi pare moartea decât așa o soarta
În clipa despărțirii vedeam cum plânge biata
Spunând: Eu plec. Și-atâta-i de dureros să pleci
I-am zis: Mergi fericită, nimic nu dăinuiește
Dar amintește-ți pururi ce mult mi te-am iubit
Ținându-ne de mâna în noaptea înmiresmată
Mergeam pe la izvoare sau ne plimbam pe iarbă*

⁴ David A. Campbell, *Greek lyric, Sappho and Alcaeus*, Oxford University Press, 1982, p. 188.

*Un lung şirag făcusem din flori să-l porţi la gât
Verbina, trandafirul şi frageda zambilă
Se împleteau pe sânu-ţi frumos aromitoare
Îţi era fraged trupul şi uns cu scump balsam
Şedeai deci lângă mine, atâta de duios
Şi roabe-ţi iscusite-ţi dădeau acele lucruri
De artă născocite şi dulce moleşală
Ce le fac mai frumoase pe fetele din Ionia...⁵*

La fel de valabile rămân însă şi contraargumentele legate de faptele vieţii sale. Safo a fost căsătorită şi a avut o fată, de asemenea, într-unul dintre poeme se adresează unui bărbat care ar fi cerut-o în căsătorie la o vârstă destul de înaintată iar răspunsul ei, găsit în una dintre scrisorile descoperite în Alexandria ar fi fost: „Dacă sânul meu ar mai putea hrăni încă, şi pântecul ar mai putea să nască viaţă, m-aş îndrepta acum, fără să tremur, către o nouă nuntă. Dar azi vremea a lăsat prea multe urme pe chipul meu, şi iubirea nu mă mai biciuie cu suferinţele ei atât de duioase”⁶. Legenda conform căreia Safo s-ar fi sinucis din dragoste pentru un anume Faon, a fost multă vreme crezută însă, ea s-a dovedit doar încă un mit al destinului acestei poete.

Dacă pentru contemporanii săi şi pentru cultura greacă problema orientării sale sexuale nu reprezenta ceva important, în era victoriană acest aspect a luat o amploare exagerată. Deoarece în poemele safice nu au existat descrieri explicite legate de sexualitate, la sfârşitul secolului al XIX-lea scriitorul decadent Pierre Louys a decis să inventeze el însuşi câteva. Louys a pretins că a descoperit câteva poeme scrise de Bilitis, o poetă din Lesbos contemporană cu Safo. El a publicat o traducere liberă a acestor poeme în care apăreau în schimb, acele detalii picante ce lipseau din poemele Safonei. Această farsă însă (care nu e altceva decât o pură fantezie masculină) a pus toată Europa pe jar.⁷ În timp ce unii cercetători ai vieţii şi creaţiei sale au venit în apărarea prestigiului ei (Welcker, Wilamowitz, H. Thornton, Wharton) scriitori decadenti ca Charles Baudelaire sau Algernon Charles Swinburne au identificat-o, desigur în creaţii ficţionale, ca fiind fiica lesbiană a Marchizului De Sade. Realitatea şi ficţiunea s-au contopit, în timp, Bilitis a fost confundată cu Safo iar în cultura populară nu s-a mai făcut deosebirea între cele două. Astfel, la începutul secolului XX, Safo era deja cel mai popular subiect pentru pictorii decadenti, adjectivul de safic subînţelegând mai degrabă sexul lesbian decât înţelesul original de *formă clasică a poeziei şi muzicii greceşti*. Cultura populară a zilelor noastre foloseşte numele lui Safo şi a Greciei antice ca un cod semantic pentru homosexualitate.

Timp de 2.500 de ani nimeni nu a dat importanţă orientării Safonei. Nu există de asemenea nici o dovadă explicită sau vreo descriere în care să se reliefeze sexualitatea sa. Reputaţia poetei în secolul XX eludează în mod injust valoarea operei sale, una dintre cele mai puternice şi evocatoare creaţii poetice din istoria literaturii. Ceea ce se desprinde cu claritate din poemele sale este faptul că Safo a avut o viaţă romantică pasională, împletită cu devoţiunea sa faţă de cultul Afroditei. Dacă azi conceptul ei asupra iubirii care transcende genul poate părea scandalos, aceasta ţine doar de prejudecata noastră, a contemporanilor.

Faptul că imaginaţia romanticilor a aruncat un văl peste adevărata personalitate a poetei, nu este întâmplător. După cum am mai amintit, multă vreme, s-a crezut că Safo s-ar fi sinucis aruncându-se de pe promotoriul Leucardiei din dragoste pentru un frumos marinăr pe nume Faon. Acest mit s-a răspândit şi a fost cântat în poezie sau muzică încă din perioada Renaşterii. Legenda a fost preluată de poeta romantică Mary Robinson precum şi de alţi poeţi⁸, scriitori, compozitori⁹ inclusiv de pictori precum Jacques Louis David. În realitate, povestea, culeasă şi publicată pentru prima dată de Ovidius Publius Nasso se referea la o curtezană cu acelaşi nume din Antichitate. Nouă contemporanilor ne revine datoria de a fi consecvenţi în aprecierea valorii operei genialei poete. Ca un minuscul omagiu recuperator, vom cita câteva dintre versurile cele mai frumoase ale Celei de-a 10-a Muze a Antichităţii:

⁵ <http://www.poezie.ro/index.php/author/0003733/Safo>.

⁶ Indro Montanelli, *Istoria Grecilor*, Ed. Artemis, Bucureşti 1996, <https://istoriiregasite.wordpress.com/2012/02/04/adevarata-Safo/>.

⁷ *The poetry of Sappho, Introduction by G.B. Hare*, Oxford University Press, 2003, p. 34.

⁸ Poezii Pleiadei renaşcentiste dar şi alţii, au creat poeme în metru safic: Alfred Hausman, Lord Alfred Tennyson, ş.a.

⁹ Charles Gounod, Jules Massenet.

*Blând Zefirul mângâie unda rece
Printre crengi de măr coborându-și zvonul,
Iar din vârf ce-și tremură frunza, molcom
Picură somnul.¹⁰*

* * *

*Iarăși hora stelelor își ascunde
Strălucirea frunții când lumina crește
Risipindu-și, plină, lumina peste
Negura luminii.¹¹*

* * *

*Fata nemăritată
E ca un măr așezat
Rumen la marginea crengii,
Parcă uitat de toți oamenii.
Nu l-a uitat însă nimeni
Doar că nu pot să-l ajungă.¹²*

* * *

*Cine este frumos, este frumos pe dinafară.
Cine este bun nu va întârzia să devină și frumos.¹³*

* * *

*Mi se pare întocmai la fel cu zeii
Omul care chiar dinainte îți șade
Și de aproape dulcile șoapte îți soarbe
Capul plecându-l și surasul fermecător ți-admiră.¹⁴*

* * *

*Dragostea îmi devastează inima
Furtuni sălbatice biciuiesc munți dezolați
Dezrădăcinând stejari.¹⁵*



Una dintre cele mai cunoscute poete, compozitoare și imnografe ale Evului Mediu a fost călugărița **Casiana** (Kassia, Kassiani, Eikasia, Ikassia, Cassiana). Potrivit surselor istorice, ea s-a născut într-o familie înstărită din Constantinopol și a trăit aproximativ 50 de ani, între 810–865¹⁶. A compus unele dintre cele mai frumoase imnuri din repertoriul bizantin, cele mai cunoscute fiind *Doxastichon*, cântat în Ajunul Crăciunului de vecernie, imnuri în onoarea sfinților din Menaion¹⁷ precum și imnuri pentru Sărbătoarea Nașterii Sfântului Ioan Botezătorul, imnurile introductive la canonul de utrenie din Joia Mare, precum și Canonul celui răposat (32 de strofe) scris pentru slujba de Parastas. "Cassia", "Icassia" sau "Cassiana monahia", așa cum este amintită în cartile de cult, era „inteligentă și înzestrată cu un

¹⁰ *Antologie lirică greacă*, Editura Univers, București 1970, p. 75.

¹¹ *idem*.

¹² http://www.poezie.ro/index.php/poetry/1771611/Fata_nem%C4%83ritat%C4%83 accesat în 6 ian 2015.

¹³ <http://poetii-nostri.ro/Safo-autor-308/>.

¹⁴ <http://poetii-nostri.ro/Safo-poezie-poezie-id-18049/> fragment traducere de C Bamus.

¹⁵ <http://poezii.citatepedia.ro/de.php?a=Safo+din+Lesbos>, traducere de Petru Dimofte.

¹⁶ Datele precise nu se cunosc.

¹⁷ Calendarul liturgic ortodox.

remarcabil talent poetic” remarcându-se prin „originalitate în opera sa în care știa să unească delicatețea simțirii cu o adâncă religiozitate și cu o energică franchețe”¹⁸

A devenit faimoasă încă din timpul vieții sale. A fost recunoscută și apreciată ca fiind una dintre puținele femei imnograf, singura care apare într-un catalog întocmit în secolul XIV de un celebru imnograf și preot al Bisericii din Constantinopol, Nichifor Kalist Xantopoulos. În 1601, portretul Cassianeii apare într-un Triod tipărit la Veneția în 1601, document în care sunt reprezentați cei mai cunoscuți imnografi ai Bisericii Răsăritene, și în care Cassia este singura femeie imnograf recunoscută și atestată oficial.¹⁹

Cassiani s-a călugărit de tânără și în 843 a devenit stareță în mănăstirea fondată de ea însăși în vestul Constantinopolului. În plină perioadă iconoclastă, ea și-a apărut cu tărie convingerile fiind chiar biciuită în piața publică la ordinul împăratului Theophilus, un iconoclast de temut, care pedepsea fără milă pe închinătorii la icoane. Dârzenia Cassianeii a rămas în istorie prin următoarele cuvinte „Urăsc tăcerea când e timpul de vorbit”²⁰ Cercetătorii care studiază opera Cassianeii au descoperit aproximativ cincizeci de lucrări create de aceasta, dintre care 23 sunt incluse în cărțile liturgice ale Bisericii Ortodoxe însă numărul exact nu se cunoaște cu adevărat deoarece multe dintre imnurile anonime sau semnate cu nume bărbătesc puteau fi create în realitate de femei. Poziția în cadrul mănăstirii precum și statutul și renumele cucerit prin inteligență și frumusețe de către călugărița Cassiani, i-a permis acesteia să-și scoată opera din anonimat. Potrivit cronicarului Teodor Studitul, un rol important în perpetuarea muzicii și versurilor l-a avut legăturile sale strânse cu mănăstirea Stoudios în care, în secolele IX–X s-au reeditat cărțile liturgice bizantine, cuprinzând și lucrările Cassianeii,²¹ asigurându-li-se astfel nemurirea.

Legenda legată de crearea celui mai frumos imn al Cassianeii, (Imnul femeii păcătoase) a fost redată de trei dintre cei mai importanți cronicari ai vremii, Pseudo-Symeon – Logothete, George Călugăru²² și Leo Grămăticul. Potrivit acestora, în tinerețe, Cassiani ar fi fost preferata tânărului prinț bizantin Teofil pentru a cărui însurătoare, mama sa Eufrosina a organizat așa numita reprezentație a miresei. Aceste festivități adunau pe cele mai frumoase, inteligente și influente fete din regat, pentru a fi prezentate prinților și împăraților Bizanțului în vederea căsătoriei. În semn de acceptare, cea aleasă primea în dar un măr de aur. Potrivit legendei, tânărul prinț Teofil s-a îndrăgostit „la prima vedere” de frumusețea Cassianeii și încercând să-i testeze supunerea i-a adresat următoarele cuvinte:

– „Prin femeie au intrat în lume lucrările cele mai rele.” referindu-se la păcatul original de neascultare a lui Adam față de Dumnezeu la îndemnul Evei și la suferința adusă întregii omenirii.

Cassiani i-ar fi răspuns foarte demn prințului:

– „Și tot prin femeie ne-au parvenit cele mai însemnate”, referindu-se la speranța mântuirii oamenilor prin nașterea lui Hristos din Maria Maica Domnului.

Viitorului împărat nu i-a plăcut îndrăzneala Cassianeii și cu părere de rău i-a dăruit mărul de aur Teodorei, care a devenit noua împărăteasă a Bizanțului.

Legenda spune că de fapt convertirea Cassianeii și retragerea la mănăstire s-a produs datorită dezamăgirii de a nu fi fost aleasă de către Teofil, Cassiani fiind de asemenea îndăgostită de acesta. În ultimii săi ani, împăratul Teofil a dorit să o vadă încă o dată înainte să moară, astfel că, spune legenda, ar fi mers la mănăstirea unde se afla aceasta. Cassiani, în chilia ei compunea un imn despre femeia păcătoasă²³ când a văzut alaiul imperial. Copleșită de sentimentele din tinerețe care au revenit, s-ar fi ascuns, de frică să nu fie tentată să-și abandoneze jurămintele monastice. Teofil a găsit chilia goală iar pe masă a zărit manuscrisul cu imnul neterminat. A citit și a plâns:

¹⁸ Cf. cu Petre Vintilescu, „Poezia imnografică. Despre Casiana Monahia”, citat în <https://cuvioasacasiana.wordpress.com/casiana-calugarita>, accesat în 8 martie 2015.

¹⁹ Radu Alexandru, *Sfânta Cassiana, prima femeie imnograf*, <https://www.crestinortodox.ro/liturgica/cantarea/sfanta-casiana-prima-femeie-imnograf-123893.html> accesat în 9 martie 2015.

²⁰ <http://en-wikipedia.org/wiki/Kassia> accesat în 8 martie 2015.

²¹ Kurt Sherry Kassia, *The Nun in Context*, Gorgias Pr Llc, 2013, p. 56.

²² Cunoscut și ca George Păcătosul.

²³ Radu Alexandru, *Cântarea Cassianeii – desfrânarea biruită pri pocăință*, „Cântarea Casianeii este unul dintre cele mai profunde și frumoase imnuri liturgice din Săptămâna Patimilor. Stihira se regăsește în Triod în cadrul Deniei din Miercurea Mare, arătându-ne drept pildă pocăința femeii păcătoase care a unis cu mir pe Domnul Hristos.” <https://www.crestinortodox.ro/paste/saptamana-patimilor/cantarea-casianeii-desfranarea-biruita-prin-pocainta-135561.html>, accesat în 10 ian 2019.

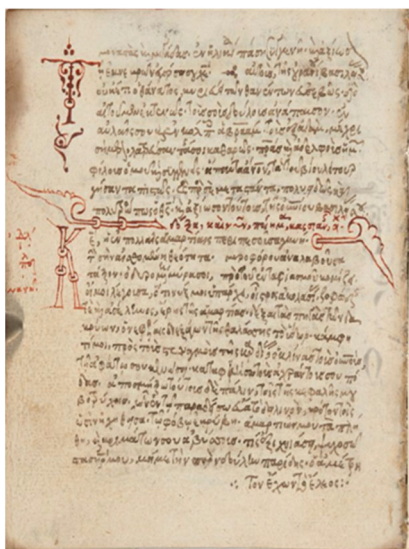
Doamne, femeia cea ce căzuse în păcate multe
 simțind dumnezeirea Ta
 Luând rânduială de mironosiță și tânguindu-se
 A adus mir mai înainte de îngropare zicând:
 – Vai, mie! Ca noaptea îmi este mie înfierbântarea desfrâului
 Și întunecată și fără de lună, pofta păcatului.
 Primește izvorarele lacrimilor mele
 Cel ce scoți cu norii apa din mare
 Peacă-te spre suspinurile inimii mele
 Cel ce ai plecat cerurile cu nespudă plecăciune
 Ca să sărut preacuratele Tale Picioare și să le șterg iarăși
 Cu părul capului meu

Se spune că împăratul ar fi regretat toată viața alegerea făcută în tinerețe. După ce a citit, a luat pana și a completat imnul cu următoarele versuri:

Picioarele acelea,
 al căror sunet auzindu-l Eva în Rai
 în răcoarea amiezii,
 de frică s-a ascuns.

Înainte de a ieși din chilie, împăratul, care o zărise cu coada ochiului pe Cassiani, ascunsă în dulap, a înțeles că se ascunsese de el. I-a respectat alegerea și a plecat pentru totdeauna. Cassiani a ieșit, a citit versurile împăratului și a terminat imnul astfel:

Cine va cerceta mulțimea păcatelor mele
 și adâncurile judecăților Tale
 Mântuitorule de suflete, Izbăvitorul meu?
 Să nu mă treci cu vederea, pe mine, roaba Ta
 O, Tu, cel ce ai nemăsurată milă.²⁴



Manuscrisul *Imnului Cassianei*, dintr-o culegere de imnuri și canoane est europene din secolul XVI.²⁵

²⁴ Idem.

²⁵ Aflat în British Museum,
[https://britishlibrary.typepad.co.uk/.a/6a00d8341c464853ef01b7c856c6ea970b-](https://britishlibrary.typepad.co.uk/.a/6a00d8341c464853ef01b7c856c6ea970b-popup?_ga=%202.57715882.1087284002.1548345299-810585568.1548345299)
 popup?_ga=%202.57715882.1087284002.1548345299-810585568.1548345299

După moartea împăratului Theophilus, în 842, fiul său Mihail III, și mama sa Teodora, au pus capăt celei de-a doua perioade iconoclaste (814–842). Astfel, pacea a putut fi restaurată din nou în imperiu iar Cassiani a trăit liniștită în mănăstire până la moartea sa. *Imnul Cassiane* a devenit nemuritor, el se cântă în Joia Mare a Paștilor în toată lumea creștin ortodoxă iar Sfânta Cassiana este prăznuită la 7 septembrie în calendarul ortodox.



Anne Boleyn (1507–1536) a fost a doua soție a regelui Henric al VIII-lea al Angliei. Căsătoria a avut loc la numai patru luni după ce acesta a divorțat de Catherine d’Aragon, respectiv în ianuarie 1533. Istoria consemnează faptul că Anne Boleyn avea o educație și o cultură de înaltă clasă, cânta la luth, la virginal și compunea, între abilitățile ei numărându-se de asemenea dansul sau actoria. Compozițiile ei îmbină atât stilul pur englezesc laic, de curte cât și influențele franceze sau spaniole la modă.

Se spune că era o femeie mai curând vivace și inteligentă decât frumoasă, iar faptul că s-a născut într-o familie nobilă i-a deschis calea către o educație de elită. Tatăl ei a fost Thomas Boleyn, ambasador al regelui Henric al VII-lea, iar mama sa, Elisabeth Howard din familia Norfolk. Anne a trăit de mică în Franța unde tatăl ei a fost trimis ca diplomat. A ocupat funcția de doamnă de onoare a reginei Maria Tudor, care se căsătorise cu Ludovic al XII-lea al Franței, iar apoi, a reginei Claude a Franței. Anne Boleyn vorbea fluent franceza, avea cunoștințe despre eticheta de la curte, despre modă dar și de pildă, despre filosofia religiei. Câteva fraze consemnate îi conturează personalitatea printre contemporanii ei francezi, ironici la adresa britanicilor: „...era o domniță atât de grațioasă, încât nimeni nu ar fi crezut că este de fapt englezoaică.”²⁶

Întâlnirea ei cu Henric al VIII-lea a avut loc în 4 martie 1522 cu ocazia reprezentării unei piese de teatru puse în scenă la *Chateau Vert* în cinstea ambasadorilor imperiali. Anne juca rolul unui personaj alegoric, *Perseverența*, când regele s-a îndrăgostit de ea. În pofida insistenței regelui, Anne i-a refuzat constant avansurile, neacceptând să-i devină amantă. Henric a cărui hotărâre era de nezduncinat, a început să facă presiuni asupra papei pentru a anula căsătoria cu prima sa soție, Catherine de Aragon în vederea căsătoriei cu Anne Boleyn. Papa Clement al VII-lea nu a fost de acord cu anularea primei căsătorii iar cardinalul Thomas Wolsey, care a refuzat de asemenea oficierea căsătoriei lui Henric cu Anne, a fost demis. În schimb, Thomas Cranmer, capelanul familiei Boleyn, numit cu acest scop precis arhiepiscop de Cantebury, i-a căsătorit pe cei doi la data de 25 ianuarie 1533. Noul arhiepiscop a declarat nulă căsătoria lui Henric cu Catherine d’Aragon și validă pe cea dintre Henric și Anne. Papa i-a excomunicat de îndată atât pe Henric cât și pe Cranmer, astfel ruptura cu Roma a fost iremediabilă. A fost un moment prielnic pentru rege pentru a hotărî ca biserica engleză să treacă sub autoritatea absolută a sa. Pentru a corespunde rangului regal și a se putea căsători cu Henric, Anne fusese numită în prealabil marchiză de Pembroke iar tatăl ei, conte de Wiltshire.

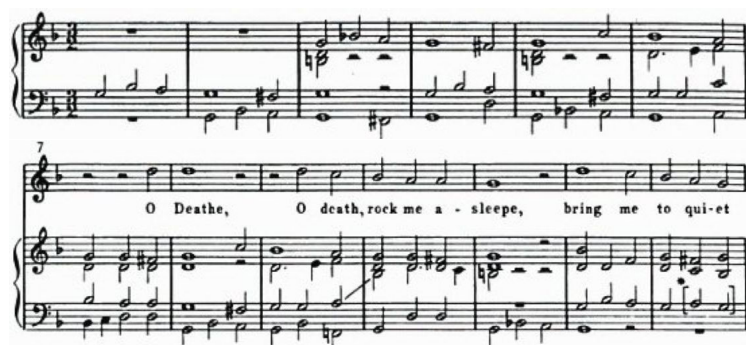
La 1 iunie 1533 printr-o ceremonie grandioasă la Westminster Abbey, Anne a fost încoronată cu regină a Angliei cu drepturi și îndatoriri depline: primea și rezolva petiții, se implica în diplomatie, în special în legăturile cu Franța, redacta legi, prezida întâlniri. În 7 septembrie 1533 a dat naștere Elisabetei, viitoarea mare regină a Angliei. Henric nu a fost prea încântat să aibă ca prim urmaș o fată, și pe deasupra Anne a mai pierdut o sarcină în 1534. Foarte curând Henric a avut prima tentativă de a o părăsi pe Anne, dar odată cu anunțarea unei noi sarcini, cuplul s-a împăcat din nou. Nu a trecut mult timp și în 1536, Henric o curtea deja pe Jane Seymour astfel că a făcut tot posibilul să scape de Anne. Ea devenise deja în ochii poporului „țapul ispășitor” pentru conducerea tiranică a țării de către rege și cauza rupturii de Biserica Catolică. Henry a profitat de antipatia poporului pentru Anne care era considerată a fi vinovată pentru tot ceea ce se întâmpla la curte, și a declarat că de fapt fusese sedus și obligat să se căsătorească cu ea. A acuzat-o de înaltă trădare și a închis-o în Turnul Londrei, motivul fiind imoralitatea. Henric a acuzat-o că ar fi avut legături amoroase cu cinci bărbați, și ar fi pus la cale asasinarea sa. Cu toate că nu au existat nici un fel de dovezi, Anne și cei cinci presupuși amanți, dintre care unul era chiar fratele ei, au fost condamnați la

²⁶ *Historical Anthology of Music by Women*, de James R. Briscoe, editura Indiana University Press, 1987, p. 15.

moarte și executați în 19 mai 1536. După numai 11 zile de la moartea Annei Boleyn regele s-a căsătorit cu Jane Seymour iar poporul, încă impresionat de procesul nedrept și moartea reginei, i-a deplâns soarta și a început să acuze faptele lui Henric. Anne a plătit scump recunoașterea și iubirea postumă a poporului.

Cel mai cunoscut cântec ce i se atribuie reginei Anne Boleyn este *O, death, rock me asleep* (O, moarte, leagă-mă să adorm), pentru voce, claviatură sau lăută. Reprezintă un fel de testament al reginei, care ar fi scris această lucrare în turnul Londrei înainte de a fi executată. Într-adevăr, piesa este o capodoperă, impresionantă atât prin frumusețea poemului cult care stă la baza muzicii cât prin scriitura vocală și instrumentală, dar mai ales prin sentimentul de tristețe, angoasă și resemnare care se degajă din sonoritățile create. Prin utilizarea ostinatoului, adus în atenția englezilor prin lăuțiștii spanioli Diego Ortiz sau Enrique de Valderabanno, se crează acea monotonie care simbolizează implacabilitatea morții dar și legănarea înainte de somnul veșnic. Utilizarea concomitentă a stării majore și minore a liniilor melodice (observăm sib și si becar în aceeași măsură) sau a sensibilei *fa#* alternând cu subtonul *fa* becar, este o caracteristică a stilului englez din cântecele laice. Dar variația ostinatoului prin părăsirea și revenirea desenului inițial este o caracteristică a muzicii franceze a vremii. Desenul melodic vocal este extrem de auster, restrâns ca ambitus, un pentacord *sol – re* cu subtonul *fa*, brăzdat de celule de tip suspin, și pauze retorice, fapt care întărește sentimentul de dezolare și lipsă de speranță, în fața morții cuvântul fiind repetat în final de șapte ori: *I dye*. Motivul tricordal *sol – sib – la* repetat continuu poate sugera bătaia clopotelor care o conduc pe regină la moarte.

Exemplu muzical: Cântecul Annei Boleyn, *O death rock me asleep*²⁷, măsurile 1–13



Finalul cântecului aduce repetarea de șapte ori a cuvântului moarte pe celulele repetitive ale acompaniamentului, sugerând legănarea în brațele morții.

Ex. 2. Cântecul Annei Boleyn, *O death rock me asleep*, măs. 42 – final



²⁷ *Historical Anthology of Music by Women*, edited by James R Briscoe, Indiana University Press, 1987.

http://books.google.com/books?id=Cesu_rA7YAIC&printsec=frontcover&dq=new+historical+anthology+of+music+by+women&source=gb_s_similarbooks_s&cad=1#v=onepage&q=new%20historical%20anthology%20of%20music%20by%20women&f=false, p. 14–17.

Cu toate că această lucrare îi este atribuită Annei Boleyn și a intrat în conștiința colectivă ca fiind creația sa, numeroși cercetători au dovedit faptul că regina nu ar fi putut să scrie acest cântec în temniță înainte de moarte, deoarece a fost complet izolată și este puțin probabil să fi avut în celulă instrumente muzicale sau hârtie, cerneală și penițe. Mai mult chiar, documentele atestă că i s-a interzis chiar și să vorbească cu oricare dintre doamnele de companie care au însoțit-o în turn înainte de moarte.

Cromwel și Henric primeau în fiecare zi rapoarte de la directorul închisorii, Kingstone, despre tot ceea ce făcea Anne, zilnic. În nici unul dintre rapoarte însă, nu apare faptul că regina ar fi scris ceva înainte de moarte.²⁸ Cu toate acestea, nu se poate afirma cu certitudine că regina însăși nu ar fi compus acest cântec, deoarece multe dintre rapoartele directorului închisorii au ars în 1731. Unii dintre cercetători afirmă că, acest cântec ar fi fost conceput de fratele Annei, George Boleyn,²⁹ acuzat și condamnat și el la moarte prin decapitare pentru incest cu sora sa. Nici acest lucru nu a putut fi demonstrat.

După moartea Annei, Henric a aflat despre cântecul care se răspândea cu repeziciune în popor stârnind compasiunea tuturor. O scrisoare către Jane Seymour atestă îngrijorarea ambilor în această privință, regele însuși interzicând interpretarea cântecului sub amenințarea cu pedepse aspre. Cu o asemenea vigilență, chiar dacă Anne ar fi scris acest cântec în temniță, cu siguranță că după moartea sa, manuscrisul ar fi fost distrus de către călăii săi. În memoria colectivă, tragedia Annei Boleyn va exista de-a pururi prin acest cântec ce a străbătut cu înverșunare timpurile pentru a „recompensa” o nedreptate istorică. Destinul ei tragic a atras compozitori și poeți, cum ar fi de exemplu, Robert Johnson care în 1583 a scris Lamentoul reginei Anne.³⁰

Între ficțiune și realitate, destinele acestor femei excepționale au marcat istoria. Muzica și versurile lor sunt azi, parte a patrimoniului universal alături de poveștile de viață care le însoțesc.

Bibliografie

Kurt, Sherry, Kassia, *The Nun in Context*, Gorgias Pr Llc, 2013
Montanelli, Indro, *Istoria Grecilor*, Ed. Artemis, București 1996,
Vintilescu, Petre, *Poezia imnografică*, Editura Renașterea, București, 2005

Colectiv de autori

Antologie lirică greacă, Editura Univers, București, 1970
Historical anthology of music by women, de James R. Briscoe, Indiana University Press, 1987,
The poetry of Sappho, Introduction de G.B. Hare, Oxford University Press, 2003

Surse on line:

<https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/Safo-legendasi-adevar>,
[http://books.google.com/books?id=Cesu_rA7YAIC&printsec=frontcover&dq=new + historical + anthology + of + music + by + women&source = gbs_similarbooks_s&cad = 1#v = onepage&q = new%20historical%20anthology%20of%20music%20by%20women&f = false](http://books.google.com/books?id=Cesu_rA7YAIC&printsec=frontcover&dq=new+historical+anthology+of+music+by+women&source=gb_similarbooks_s&cad=1#v=onepage&q=new%20historical%20anthology%20of%20music%20by%20women&f=false)
Radu Alexandru, *Cântarea Cassiane – desfrânarea biruită prin pocăință*
Radu Alexandru, *Sfânta Cassiana, prima femeie imnograf*,
[https://www.crestinortodox.ro/liturgica/cantarea/sfanta-casiana-prima femeie-imnograf-123893.html](https://www.crestinortodox.ro/liturgica/cantarea/sfanta-casiana-prima-femeie-imnograf-123893.html)
<http://en-wikipedia.org/wiki/Kassia>
Olivia Longueville, *Mistery of the poem O death rock me asleep*,
<http://under-these-restless-skies.blogspot.com/2014/11/o-death-rock-me-asleep-poem-by-anne.html>
George Boleyn Viconte de Rochford, traducere și modernizare de Susan Roads,
https://britishlibrary.typepad.co.uk/.a/6a00d8341c464853ef01b7c856c6ea970b-popup?_ga=2.57715882.1087284002.1548345299-810585568.1548345299
http://www.poezie.ro/index.php/poetry/1771611/Fata_nem%C4%83ritat%C4%83

²⁸ Olivia Longueville, *Mistery of the poem “O death rock me asleep”*, <http://olivialongueville.com/the-mystery-of-the-poem-o-death-rock-me-asleep/>.

²⁹ George Boleyn Viconte de Rochford, traducere și modernizare de Susan Roads, <http://under-these-restless-skies.blogspot.com/2014/11/o-death-rock-me-asleep-poem-by-anne.html>.

³⁰ <http://under-these-restless-skies.blogspot.com/2014/11/o-death-rock-me-asleep-poem-by-anne.html>.

G. Dufay – Missa *Ave Regina Caelorum* – perspective asupra structurii și elementelor de limbaj muzical¹



Missa *Ave Regina Caelorum* este, după cum afirmă majoritatea exegeților creației lui Dufay, una dintre creațiile târzii² ale compozitorului. Ea reprezintă d.p.d.v. stilistic o sinteză a tuturor mijloacelor de expresie și tehnice acumulate de compozitor de-a lungul întregii sale vieți creatoare reprezentând „Dufay's final mastery of the craft of muzical composition”³

Datările aproximative ale anului compunerii acestei lucrări converg înspre 1446. Totuși cele mai recente cercetări amintesc faptul că *Ave Regina Caelorum* ar fi fost una dintre compozițiile pe care Dufay le-ar fi scris pentru slujba sa de înmormântare. Există o consemnare istorică⁴ ce arată că la sfârșitul lui noiembrie 1474, un medic i-a luat în mod repetat sânge lui G. Dufay, pentru a opri o infecție la un picior. Efortul a fost în zadar, infecția s-a răspândit în tot trupul și Dufay a trecut la cele veșnice în data de 27 noiembrie a aceluiași

an. Ca un conștiincios și înstărit catolic al Evului Mediu târziu, Dufay și-a asigurat nemurirea sufletului aducând servicii Bisericii prin plata în avans a unei slujbe pentru pomenirea sa. Începând cu anul 1470 o missă dedicată Mariei (Missa *Ave Regina Caelorum*), urma să fie cântată în memoria sufletului său. Alături de aceasta, urmau să fie interpretate: un Requiem (care s-a pierdut), și un antifon cu același titlu, *Ave Regina Caelorum*. Datorită faptului că missa aceasta nu a fost datată, nu se poate afirma cu certitudine data scrierii ei. Este posibil ca părți din missa compusă pe același text *Ave Regina*, să fi fost cântată pentru Sfințirea Catedralei Cambrai, unde Dufay fusese angajat și fusese recunoscut ca cel mai de seamă compozitor al vremii. Pe de altă parte, Misa *Ave Regina Caelorum* se poate să fi fost compusă în 1470 când este atestată o missă anuală, compusă de Dufay și închinată Mariei, pentru Sărbătoarea Sfintei Maria a Zăpezii⁵.



Indiferent de anul în care a fost compusă, această missă, ea rămâne cea mai de seamă compoziție a lui Dufay și se pare că și ultima. Ea privește vizionar către vremurile ce urmau să vină în ceea ce privește stilul muzical al compozițiilor la patru voci.. Toate cele cinci mișcări ale missei se deschid cu un motto muzical unificator, un enunț muzical preluat din cantus planusul antifonului marian *Ave Regina Caelorum*, plasat în vocea de tenor. Dufay ornamează și transformă ritmic acest cantus firmus creând o partitură mai stufoasă ca scriitură decât până atunci. De asemenea se observă cum tenorul, înainte vocea cea mai însemnată a discursului polifonic omofon izoritm, devine doar o simplă voce a țesăturii muzicale polifonice. Dufay împrumută

material melodic de la alte voci după modelul missei parodie a vremii. Imitațiile frecvente, ca elemente de stil, sunt vizionare, anticipând principala tehnică de compoziție a secolului XVI.

O situație inedită o constituie faptul că această missă este bitextuală, tenorul și basul purtau inițial textul canonic al antifonului, spre deosebire de celelalte voci care conțin textul missei. Nu știm dacă editorul sau poate chiar Dufay a înlocuit textul cantus planusului cu cel al missei.

¹ Lucrare elaborată pentru uzul cursului de stilistică, în anul 2002, revizuită în 2019.

² Vezi ediția critică a partiturii „Corpus Mensurabilis Musicae G. Dufay, Opera Omnia ed. Henricus Besseler American Institute of Musicology”, 1978, introducere.

³ Manfred Buckofzer: *Studies in Medieval & Renaissance Music*, p. 272.

⁴ Cf cu Timothy Dickay, prezentarea a CD ului cu interpretarea missei Ave Regina Caelorum <https://www.allmusic.com/composition/missa-ave-regina-caelorum-for-4-voices-mc0002377673>.

⁵ O zi de sărbătoare liturgică numită în limba latină ritul catolic *Dedicatio Sanctae Mariae ad Nives*, în 1969 traducerea acestei sărbători a fost în engleză *Dedication of the Church of Our Lady of the Snows*.

Intensa devoțiune către Maria, mama divină, apare subliniată ca o mărturie personală punctată în finalul compoziției. Asemeni lui Bach în *Arta Fugii* și Dufay, la sfârșitul părții Agnus Dei, pe textul *misererae nobis*, dintr-o dată citează un pasaj cromatic din prelucrarea antifonală a motetului *Ave Regina Caelorum*, scris pentru slujba lui de înmormântare. În text compozitorul a schimbat cuvintele, cerând îndurare pentru „sufletul slujitorului devotat Dufay”.⁶ „*Miserere, miserere supplicanti Dufay*”. Acompaniamentul, specific muzicii de vânătoare nu poate fi ignorat, el este recognoscibil chiar și fără textul original al motetului. Este probabil testamentul muzical al compozitorului, o rugăciune inclusă în ambele lucrări cu același nume: motetul și missa *Ave Regina Caelorum*.⁷

Ex. 1: Agnus Dei, *misererae nobis*, final

Se remarcă cromatismele din discant, cvarta micșorată și *genus molle* a cadrului modal, subliniind starea de rugăciune umilă, în fața morții *ai milă de noi (regină a cerului)*.

Rămăasă în tradiție încă din perioada gotică, tehnica construirii missei pe un Cantus firmus atribuit vocii de tenor va rămîne predominantă până în sec. XVI (missa purtînd denumirea de missa-tenor) când va fi înlocuită cu Missa parodie în care compozitorii vor scoate treptat cantus firmusul de la vocea tenorului și îl vor întrețese în întreaga urzeală polifonică prin întăririle imitative la toate cele 4 voci. Missa *Ave Regina Caelorum* este în primul rînd o missă-tenor în care cantus firmusul atribuit tenorului are un rol „suveran” în organizarea macrostructurală arhitectonică dar și în cea microstructurală d.p.d.v. al tuturor parametrilor muzical-melodie, ritm, armonie. În missele de factură arhaică, compozitorii s-au ferit să lucreze excesiv asupra tenorului sau să-l modifice. În Missa *Ave Regina Caelorum* rolul cantus firmusului este extrem de important dar Dufay a intervenit totuși în structura sa inițială față de varianta originală⁸ și față de aparițiile sale repetate pe parcursul întregii misse. Această tehnică de îmbogățire, transformare, metamorfozare a cantus firmusului constituie și calitățile genului de missă–parafrază. *Ave Regina Caelorum* este în acest sens prima missă, înregistrată în istoria muzicii, în care elementele de tip parafrază apar.

Ediția critică a partiturii ne spune că acest *cantus firmus* fiind tratat aproape liber de către compozitor el nu poate fi reconstituit notă de notă. Varianta originală a acestui *cantus firmus* este însă *cantus planus* care a fost folosit de către Dufay pentru a servi ideii muzicale de bază cea de cantus firmus a lucrării. Confuzia care se face între cele două surse este că prima variantă, *cantus planus* servește doar ca inspirație, iar compozitorul are libertatea să intervină conform imaginației sale în citatul ales, moment în care vorbim de *cantus firmus* ca eșafodaj al întregii lucrări. În general, din structura *cantus planus*ului rămîne doar

⁶ Idem Timothy Dickay, *Op. cit.*

⁷ Jeremy Grimshaw, cuvînt înainte ptr prezentarea interpretării motetului pe CD. <https://www.allmusic.com/composition/ave-regina-caelorum-antiphon-for-4-voices-mc0002478801>.

⁸ Missa *Ave Regina caelorum* este construită pe un C.F. ce aparține antifonului Marian cu același nume ce poate fi găsit în Antifonale Romanum 1912 vezi ed. Critică citată anterior.

linia melodică, ritmul modificându-se și părăsind acea tendință spre izoritmie caracteristică misselor arhaice pe 2 sau 3 voci. În missele sale anterioare, Dufay va păstra structura originală a *cantus planusului*, singurele libertăți fiind anumite omisiuni deliberate ale unor segmente sau fraze. În tenorul misselor gotice, vestigiile procedurii izoritmice rămân însă vii până la sfârșitul secolului XV.⁹

În această missă, Dufay preia pilonii melodici principali ai *cantus planusului* la tenor, dar prin transformări variate ritmico-melodice, *cantus firmusul* primește individualitate în cadrul missei *Ave Regina Caelorum*.

Ex. Cantus planus gregorian¹⁰

Ant. 6. A - ve Re-gí-na cæ-ló-rum; A- ve

Dó-mi-na Ange-ló-rum. Sal-ve ra-dix sanc-ta, Ex

qua mun-do lux est or-ta. Gaude glor-i-ós-a,

Super om-nes spe-ci-ó-sa. Va-le, valde de-cór-a,

Et pro no-bis semper Christum exó-ra.T.P.

Alle-lú-ja.

Rolul predominant al cantus firmusului asupra întregii construcții arhitectonice în cele 5 părți ale missei ciclice, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei este evident. Missa apare astfel contemporanilor ca fiind un întreg având ca bază acest cantus firmus adus la fel ca în toate missele lui Dufay și ale contemporanilor¹¹, la vocea de tenor termen care desemnează vocea care „ține”, sau conduce tema.

Pentru o mai bună înțelegere a împărțirii cantus firmului vom oferi o analiză a structurii părții Kyrie a lucrării. Segmentelor editate de Bessler cu repere literale A–B–C–D–E–F–G le-am alăturat cu italice, segmentele cantus planusului citat, și a cantus firmusului creat de Dufay (spre exemplu în loc de B avem Av, în fragmentul C sesizăm segmentele B și C din cantus planus și cantus firmus etc.)

Kyrie eleison		Christe eleison		Christe eleison ¹²		
A	B/Av	C/B/C	D1	D2	E/D	F/E G
a b	a b _v	c	d ₁ d ₂ d ₃	d _{1v} d _{2v} d _{3v}	e	f g h i g

Am notat în *cantus planusul* gregorian original fiecare segment muzical cu italice. Ele corespund fiecărui enunț al textului astfel:

A și Av corespunde segmentelor și versurile: *Ave Regina Caelorum & Domina angelorum* (Av)

B corespunde segmentului *Salve radix, sancta*

⁹ M. Buckofzer, *op. cit.*, Pg. 262–263.

¹⁰ Din *Liber Usualis*, 1961, p. 274–275.

¹¹ În sec. XV mai existau încă părți de missă neunificate în creația lui Dufay eleau o pondere semnificativă.

¹² Împărțirea segmentelor articulațiilor s-a făcut în funcție de inciziile cadențiale și nu neapărat de cele ale textului.

C Ex quam mundo lux est orta
D Gaude gloriosa
E super omnes speciosa
F Vale, valde decora
G Et pro nobis Cristum exora

Dimensiunea variabilă a segmentelor este o caracteristică ce se observă din delimitarea grafică cu bare duble pe care Dufay a realizat-o dar și din semnalizarea materialului prelucrat prin introducerea versurilor de început corespunzând segmentului de cantus planus ce urmează a fi prelucrat. De obicei segmentele *B* și *C* sunt cumulate în prelucrările părților missei la fel cum sunt și *D* și *E* sau *F* și *G*.

Conform cu cantus planusul marian, acest cantus firmus construit de Dufay are nu mai puțin de 6 articulații. Este vorba despre *A B C* și *E F G* din secțiunile *Kyrie* și *Christe* La confruntarea cu varianta originală a cantus planusului marian, observăm că Dufay respectă în mare desenul melodic inițial, păstrând pilonii melodici dar modificând melodia și ritmul, atât în *Kyrie* cât și în *Christe* astfel că dimensiunile articulațiilor diferă după cum observăm mai jos. De asemenea, știm că, partitura originală creată de Dufay era bitextuală. În ediția de față, editorul ne semnalează doar cuvintele de început ale cantus planusului citat, *Ave Regina Caelorum* pe care se construiește această missă.

Ex. 3. *Kyrie eleison cantus planus marian*, transcriere proprie segmentul *A* și *Av*



Ex. 4. *Ave Regina Caelorum*, Cantus firmus creat de Dufay, vocea de Tenor



Partea *Christe eleison* corespunde cu segmentul *Salve radix, salve porta* (*B*) și *Ex qua mundo lux est orta* (*C*) din antifonul marian, însă, în această parte compozitorul constăruiește un cantus firmus liber față de cantus planus. Este de semnalat existența a două segmente de inspirație liberă atașate părții mediane *Christe*, notate în analiză cu *D1* și *D2* (chiar și de către editor). Este vorba de un canon (*longa fugat bino, terno brevis in diapason*), și o fugă liberă (*in loco fugue, ad libitum*) Ne apar ca două segmente asemănătoare „comentariului variațional” de tip *double* din baroc, având însă alt tip de scriitură.

Ex. 5. Cantus planus marian pe versurile, *Salve radix, salve porta & Ex qua mundo lux este orta*

Sal - - ve ra - dix san - - cta

Ex - qua mun - - do lux est or - - ta

Ex. 6. *Cantus firmus*, create de Dufay, vocea de Tenor, partea C

4.6. Chri - ste

lei son.

Revenirea lui Kyrie eleison este de fapt segmentul de continuare din cantus planus marian, *Gaude virgo gloriosa*, de aceea a fost notat cu un simbol diferit: F iar segmentul E este de asemenea următorul segment *Super omnes speciosa* pentru ca în fragmentul G să se dezvolte ultima parte a cantusului marian pe versurile *Valde, vade, decora / Et pro nobis sempre Christum*.

Ex. 7. *Cantus planus Gaude gloriosa, D Super omnes E și Vale, valde și Et pro nobis Christum exora (F, G)*

Gau - de glo - ri - o - - sa

Va - - le val - de de - co - ra

Et pro no - bis sem - per Chris - tum e - xo - ra

Ex. 8. *Cantus firmus*, creat de Dufay, vocea de tenor pe versurile Kyrie eleison, fragmentele *Gaude gloriosa, D Super omnes E și Vale, valde și Et pro nobis Christum exora (F, G)* din *cantus planus*

GAUDE GLORIOSA Ky - ri - e



Încă de la deschiderea fiecărei părți, pentru a conferi o unitate indisolubilă întregului, cantus firmusul este însoțit de linii melodice „citat” la toate cele 4 voci. Liniile melodice „citat” vor contrapuncta cantus firmusul, asemenea contrasubiectului în fugile baroce, în debutul fiecărei părți a missei. Această stilismă renașcentistă sesizată de către majoritatea muzicologilor care au studiat creațiile lui Dufay (Manfred Bukofzer, Van Borren, Follows) este denumită tehnica de scriitură a *capului de motiv*, (*Head-motivului* sau *Kopf-motivului*) și avea rolul de a oferi stabilitate și sens unității lucrării. Dacă la început, în unele din missele sale „Se face ay pale” sau missa „Caput”, Dufay a folosit această tehnică doar la una dintre voci (dis-cantul) însoțind doar cantus firmusul, în Missa *Ave Regina Caelorum* acest procedeu se extinde asupra tuturor celor 4 voci.

Ex. 9. Kyrie, randul 1 și 2

Ex. 10. Gloria, rândul 1 și 2

A

Contratenor: Et in ter - - - ra pax ho - - mi - ni - bus

Tenor: Et in ter - - - ra pax ho - - mi - ni - bus

Basses: Et in ter - - - ra pax ho - mi - - - ni - - bus

10

Contratenor: bo - nae vo - lun - ta - tis, Lau - da - mus te, Be - ne - di - ci -

Tenor: bus bo - nae vo - lun - ta - tis, Lau - da - mus te, Be - ne - di - ci -

Basses: pax ho - mi - ni - bus, Lau - da - mus te.

bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne -

Ex. 11. Credo, rândul 1 și 2

A

Contratenor: Pa - trem o - mni - - po - ten - tem, fa - cto - rem cae -

Tenor: Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

Basses: Pa - trem o - - - mni - po - ten - - - tem, fa -

10

Contratenor: li et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um et

Tenor: cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - - mni - um

Basses: mni - po - ten - - tem, fa - - -

cto - rem cae - li et ter - rae, vi - - - si - - -

Ex. 12. Sanctus

A
 Contratenor
 Tenor
 Bassis

San - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus, san - ctus

AVE REGINA

1 5 10

Ex. 13. Agnus Dei

A
 Contratenor
 Tenor
 Bassis

A - gnus de - i, qui A - gnus de - i, qui A - gnus de - i, qui A - gnus de - i, qui

AVE REGINA

1 5 10

Dimensiunile acestor citate/contrasubiect/capete de temă, ating lungimea primei articulații: *Ave*, segment *a* (până la cadență) a *cantus firmusului*. Cea de a doua articulație, *b Regina caelorum* a *cantus firmusului*, este modificată și oferă variante tot mai îndepărtate față de modelul inițial, ceea ce reprezintă exact ideea de evoluție spectaculoasă a tehnicilor de prelucrare măiestrită a unui subiect muzical. Observăm procedee ca augmentarea sau diminuția valorilor ritmice, variația melodică. Această augmentare ne amintește de valorile mari de note ale *cantus planusului* misselor anterioare, aici, Dufay deși aduce libertăți în folosirea *cantus firmusului*, îi păstrează spiritul. Charles Borren în studiul său asupra misselor lui Dufay remarcă faptul că modalitățile de contrapunctare a *cantus firmusului* în secolul XV prezintă două ipostaze:

- prima, cea mai veche, aparținând stilului arhaic și vizând izoritmia și omofonia ca tehnică preponderantă (vocile superioare urmează în aceeași manieră *punctus contrapunctus* mersul *cantus firmusului*)
- cea de-a doua, aparținând perioadei Ars Nova și contemporanilor lui Dufay în care vocile superioare prezintă un discurs contrapunctic extrem de ornamentat, *cantus firmusul* fiind astfel pus într-un con de umbră¹³.

Dufay a realizat în *Missa Ave Regina caelorum* un echilibru între aceste două tendințe abandonând izoritmia dar și individualizarea exagerată a vocilor din discant în favoarea unui discurs muzical armonios, echilibrat în care întregul nu mai este subordonat unei singure voci ci se construiește printr-o legătură organică a întregului.

Același echilibru și unitate guvernează întreaga lucrare și în ceea ce privește construcția arhitecturii sonore.

Cele cinci părți ale missei sunt constituite dintr-un număr variabil de strofe (de la 3 la 8) articulând o structură în formă de lanț după modelul A B C D E etc. Vom observa că există o anumită simetrie în planul formal general astfel: părțile extreme Kyrie și Agnus Dei prezintă o configurație tristrofică, Gloria și Sanctus conțin câte 5 strofe iar Credo aflat în centru are patru strofe. De asemenea scriitura este unitară la 4 voci la începutul și sfârșitul fiecărei părți, dar în părțile extreme Kyrie – Agnus Dei, Gloria – Sanctus intervin articulații mediane la 2 și 3 voci.

Dufay optează pentru cumularea unora dintre segmentele *cantus firmusului* în părțile 2,3,4,5, expus în întregime conform segmentelor *cantus planusului*, doar în partea I, Kyrie,. În rest, segmentul E din Gloria cuprinde și segmentele F și G, Credo este construit mult mai liber aducând segmente din D *Gaude, Virgin gloriosa* atât în segmentele B cât și C în Sanctus. Cea mai liberă parte, în care compozitorul aduce material nou în B și începutul din *Gaude*, în ultimul segment, este Agnus Dei.

<i>Kyrie eleison</i>				<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Agnus Dei</i>
Kyrie I	Criste II		Kyrie III	A B C D E/FG	A; B/D; C/D, E, D/F, G	A B/C C/D, D/E	A B/mat. nou,
A B C	D ₁	D ₂	E F G	Duo 2 voci	Unitar la 4 voci	E /F, G	C/D liber
	3 voci	2 voci				Duo 2 voci	3 voci

În *Credo* articulațiile componente sunt foarte bine sudate partea apărând ca un nucleu sintetizator al formei.

Missa Ave Regina caelorum ne apare d.p.d.v. stilistic la confluența dintre vechiul stil gotic și noile cuceriri ale tehnicilor de compoziție la care Dufay a fost foarte receptiv integrând tradiția în noul val și formând un stil care a devenit curând model pentru compozitorii urmași.

În spiritul ideii de progres unii dintre exegeții creației lui Dufay afirmă că *Missa Ave Regina caelorum* ar fi scrisă în genul misselor parodie aflate în mare vogă în sec XVI¹⁴ deoarece își creionează materialul tematic nu numai din melodia antifonului *Ave Regina caelorum* dar de asemenea și din materialul derivat din motetul–trop cu același nume. În sprijinul aceleiași idei vine și faptul că în ultima parte a creației sale, Dufay a explorat un întreg univers de intonații ale contemporanilor, el însuși aducând inovații importante cum ar fi intrări imitative, canonul folosit riguros, progresii omofone în afara stilului arhaic, cadențe moderne pe

¹³ Van den Borren, Charles, *Dufay and his school, Dufay Masses*, in *A Light in the Fifteenth Century: Guillaume Dufay*, in *The Musical Quarterly*, vol. 21, nr. 3, p. 20.

¹⁴ Vezi Charles van den Borren, *Dufay and His School*, London, Oxford University Press, New York – Toronto, 1960, p. 224.

dominantă-tonică ce înlocuiesc vechile cadențe de faux-bourdon, libera utilizare a cantus firmusului și multe altele. Dar aceste inovații fac parte din stilul târziu al creației lui Dufay. El poate deschide prin astfel de tehnici drumul spre missa parodie dar această missă rămâne după părerea lui Charles van den Burren, o missă tenor tipică mijlocului de secol XV. Majoritatea cercetătorilor acestui opus sunt de părere că această missă este de tip parodie însă Ch. van den Burren îi contrazice cu argumentul că dacă un citat din motetul cu același nume¹⁵ apare la sfârșitul lucrării în cel de-al 2-lea *Agnus Dei* la 3 voci, acesta nu justifică afirmația că această missă este de tip parodie deoarece în missele parodie ale sec. XVI, modelul (citatul) ales de compozitor trebuia să răspundă unui întreg arsenal de „refolosiri” tehnică predominantă fiind cea imitativă¹⁶. În plus faptul că se presupune doar¹⁷ că motetul *Ave Regina caelorum* a fost compus anterior missei (1464) dar nu se știe exact când, aduce un plus de veridicitate afirmației că missa *Ave regina caelorum* nu este o missă parodie.

O altă importantă cucerire în evoluția stilistică a missei secolului XV este textura muzicală pe patru voci, Dufay fiind unul dintre primii compozitori care a început să dea fiecărei voci o importanță expresivă egală, astfel încât nu numai melodia de cantus firmus ci și altele vor putea circula în voie la toate cele 4 voci. Dufay asigură în acest fel primatul tehnicii imitative, cea mai importantă tehnică polifonică a sec. XVI.

Astfel, *Missa Ave Regina caelorum* este un model în ceea ce privește stadiul achizițiilor în domeniul texturii muzicale. Acestea se află la mijlocul secolului XV în primul stadiu al evoluției, și anume, acela al individualizării fiecărei voci d.p.d.v. expresiv și al adaptării basului la țesătura muzicală.

Dacă la început de secol partida de contratenor era confundată cu cea a tenorului, (fiind practic scrise în aceeași cheie) iată că, la mijlocul secolului, contratenorul ajunge să fie o voce de sine stătătoare într-un registru intermediar între discantus și tenor. Rolul său nu este doar acela de a completa densitatea polifonică ci și acela de linie melodică cu expresivitate proprie. La fel ca și discantul sau tenorul, contratenorul poate deveni o voce principală conducătoare de linie melodică chiar și în imitații.

Ex. 14: *Christe*, măs. 18–23

The image displays a musical score for the 'Christe' section of a mass by Dufay, specifically measures 18 through 23. The score is arranged for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics '4.6. Chri-ste' are printed below the staves, indicating the text for measures 18 and 19. The music is in 4/4 time and C major. The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature (C). The Alto part uses a C-clef (soprano position). The Tenor part uses a C-clef (alto position). The Bass part uses a bass clef. The score shows a complex polyphonic texture with various melodic lines and rests. There are measure numbers 80 and 85 indicated above the staves.

¹⁵ În motet fragmentul este *Misserae suplicanti* Dufay trop de interpolare care figurează în debutul celei de-a doua părți.

¹⁶ Vom vedea că tehnica imitativă nu este atât dezvoltată încă la Dufay, acesta preferând tehnica contrapunctării libere celei imitative.

¹⁷ După părerea lui Ch. van den Borren, *op. cit.*, p. 223.

O importanță deosebită începe să aibă și vocea basului evoluând din ideea de contratenor în cea de contrapartidă a tenorului, dar situându-se într-un registru mai grav decât acesta. El a fost denumit pe la mijlocul secolului XV *contratenor bassus* și apoi numai *bassus*¹⁸.

În *Missa Ave Regina caelorum* basul are o fizionomie extrem de clară în ceea ce privește funcția sa de suport armonic deoarece mersul său atât d.p.d.v. melodic prin salturile de cvintă, octavă cât și d.p.d.v. armonic prin cadențările pe treptele I și a V și I-a îl reclamă ca o voce importantă în susținerea eșafodajului armonic și contrapunctic.

Ex. 15: Linia basului din finalul *Kyrie eleison*



Discantul, de obicei vocea principală în lucrările profane, este în această lucrare o voce echilibrată, nu prezintă în general fizionomii melodice ornamentate, și contribuie la viziunea de ansamblu asupra texturii muzicale printr-o subordonare personalizată la întreg. Desigur că profilurile melodice ale fiecărei voci din textura muzicală depind și de concepția generală asupra scriiturii contrapunctice în articulațiile stabile ale părților sau cele variabile, de cadențele folosite, de ritm și metru, de modul în care acestea au fost concepute.

În urma analizei am constatat că articulațiile stabile din punct de vedere al scriiturii sunt cele din deschiderea (și închiderea) părților, segmentelor, fiind prezentate la toate cele patru voci într-un contrapunct simplu, aerisit, menit să se subordoneze caracteristicilor stilistice ale cantus firmusului de origine liturgică. Cadențele finale sunt clare, pe treapta întâi a modului, metru se prezintă în *tempus perfectum* $O = 3/2$ iar ritmica folosește valori mari de note. Spre deosebire de acestea, articulațiile mediane ale părților, se prezintă variabil la 2 sau 3 voci, tipul de scriitură preferat fiind imitativ de tip canonic.

Pe lângă aceste caracteristici observăm și un contrast realizat prin ritmica și metrica folosite, astfel modusul preferat este *modus imperfectus* fie în varianta $C = 4/4$ fie în cea *brevis* \emptyset . De asemenea, spre sfârșitul articulațiilor variabile fie B sau C (D sau F) apare caracteristică diviziunea ternară sau *prolatio major* uneori având aspecte hemiolice.

O altă particularitate este prezența unor fragmente de mod sau chiar moduri întregi fie în ipostaza *molle* fie având cadența finală pe alte sunete decât *ut*, *cantus durus* (ionicul fiind modul de bază al lucrării, cel în care este adus cf.)

În tabelul următor am surprins ipostazele acestor articulații variabile d.p.d.v. ale structurii.

Denumirea secți- uni mediane	Textura	Tipul de scriitură	Modus, Metru, Ritmul	Modul pe cadențele finale
Kyrie eleison Christe eleison D1	3 voci 2 voci + Bassis T + DsauCT + T	Imitație strictă canonică.	<i>Tempus imperfectum</i> C + prolatio major în final.	Mixolidian cu sensi- bila fa# finala sol.
Kyrie eleison Criste eleison D2 Concordans sine fuga	2 voci Bassis + 1 voce superioară T-CT-D.	Contrapunctare liberă pe tema fugii din D1.	<i>Tempus imperfectum</i> + prolatio major în final.	Mixolidian + sensi- bilă fa# finala sol
Kyrie eleison Kyrie F	2 voci + 1voce concordans și placet T + CT + dis.	Contrapunctare liberă par- țial imitativă în final.	<i>Tempus perfectum</i>	Ionic-finala do
Gloria Domine Deus C.	2 voci CT + discant	Imitație strictă canonică	<i>Tempus imperfectum</i> + prolatio major în final.	Ionic-finala do
Sanctus Benedic- tus D.	2 voci CT + Discant.	Imitație neriguroasă.	<i>Tempus imperfectum</i> + prolatio major în final.	Mixolidian-finala sol

¹⁸ Isabell Ragnard, *Elements pour analyse des chansons de Gilles Binchois*, on line.

Tipurile de scriitură contrapunctică folosite de Dufay în această missă sunt specifice mijlocului de secol XV. Acestea depindeau de dimensiunea verticală concretizată în reguli ale consonanțelor și disonanțelor dar și de dimensiunea orizontală, datorită primatului cantus firmusului a cărui caracteristici expresive și de construcție impun un anumit spirit lucrării.

Dufay nu a fost un inovator în ceea ce privește tehnicile de compoziție, el a fost mai degrabă un geniu sintetizator deținând un control perfect asupra tuturor elementelor unei compoziții. Melodiile memorabile frumoase, variațiile deosebit de inspirate ale materialului muzical, a scriiturii, instinctul său pentru proporții echilibrate atât în detaliu cât și pe segmente extinse, au făcut din lucrările sale modele atât pentru trecut cât și pentru viitor.

Astfel, din punct de vedere al tehnicilor polifonice utilizate, missa *Ave Regina Caelorum* se înscrie în aceste două direcții privind spre trecut prin dezvoltarea și apoi integrarea faux bourdonului, al contrapunctării simple (bazate pe teoria consonanțelor și disonanțelor), într-un limbaj muzical evoluat față de cel al Ars Novei., dar și spre viitor prin utilizarea tot mai frecventă a contrapunctului imitativ.

Conform teoriei vremii, care reflecta practica muzicală, în secolul XV, tehnica de compoziție a contrapunctului simplu impunea utilizarea consonanțelor perfecte cvarta, cvinta, octava și prima, și ulterior a terțelor și sextelor odată cu pătrunderea influențelor școlii engleze. La Dufay se observă o evoluție evidentă a scriiturii prin utilizarea discretă a disonanțelor de secundă, septimă în punctuațiile finale, cu rol de note melodice ornamentale, de pasaj, de schimb, anticipații sau întârzieri. Faptul că în majoritatea cadențelor acordul final poposește pe consonanțe perfecte, asigură cadențarea „corectă” conform teoriei și practicii muzicale în secolul XV.

Ex. 16. *Kyrie eleison*, măs. 14–15, final



În acest exemplu observăm tipul de cadență, preferat de Dufay, cel mai des întâlnit în această missă. Compozitorul evită atacul direct pe consonanță perfectă și introduce o consonanță imperfectă la terță, ca sunet ornamental.

După cum am mai afirmat, Dufay nu a rămas insensibil la influențele vremii și a integrat cuceririle înaintașilor într-un limbaj nou, deschizător de drumuri, în care *faux bourdonul* a jucat un rol decisiv în definirea stilului muzicii sale.

Utilizată la origini ca o practică improvizatorică în cântarea populară, această tehnică bazată pe mersul melodic în terțe și sexte paralele provenită de la barzii englezi, a apărut în lucrările compozitorilor vremii întruchipată sonor într-un mod mai rigid decât în cel al practicii improvizatorice populare, neprelucrate.

Dufay, în această missă reușește să demonstreze un meștesug rafinat în folosirea *faux bourdonului* prin integrarea acestei tehnici în țesătura generală contrapunctică pe segmente scurte, părăsirea apoi revenirea ei repetată într-un joc echilibrat a consonanțelor și disonanțelor dictat de o inspirație melodică prețioasă.

O modalitate arhaică de contrapunctare este omofonia, prezentă în această missă nu ca și tehnică în sine, ci subordonată unor necesități de ordin estetic. În calitate de tehnică veche polifonică, *punctus-*

contrapunctum, omofonia silabică se manifestă doar în două secțiuni finale ale missei: *Agnus Dei*, pe cuvântul *misererae*, (vezi măs. 33–37 și 72–73)

Ex. 17. *Gloria in excelsis ex*, măs. 36–37–38 discant și tenor.

bi pro - pter ma - - - - - gnam glo - - - - -

gi - mus ti - bi pro - pter ma - - - - - gnam glo - - - - -

Ex 18. *Agnus Dei*, pg. 118, măs. 33–37 sau tot rândul

di, mi - se - re - re no - - - - - bis,

di, mi - se - re - re no - - - - - bis,

mun - - - - - di, mi - se - re - re no - - - - - bis.

Ex. 19. *Agnus Dei*, pg. 119 măs. 72–75

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Am vorbit despre integrarea acestei modalități de contrapunctare omofon-silabică într-o intenție expresivă, estetică deoarece, nu întâmplător, de câte ori apare, ea creează o atmosferă solemnă, imnică pe

cuvinte ce sunt legate fie de implorarea milei, divine, pe cuvântul *misererae*, fie în rugăciune *Dona nobis pacem*, măs. 111–114 din *Agnes Dei*, (spre exemplu pe cuvintele *Ex Maria virginiae*, partea *Credo* articulația B, măsurile 81–85).

Ex. 20. *Agnus Dei*, finalul, ultimul rând, măs. 111–final

Este evident faptul că Dufay construiește linii melodice în concordanță cu o anumită expresivitate scoțând în evidență anumite sensuri poetice. Sensul muzical răspunde fidel sensului poetic căpătând astfel valoare de simbol. Articulația C din *Credo* debutează cu o linie melodică ascendentă încadrând un mers treptat până la septimă, potențând astfel semantica textului: *et ascendit in coeli. Și s-a urcat la ceruri*. Celelalte voci îi urmează fidel desenul ascendent prin imitații.

Ex. 21. *Credo*, măs. 109–118

O analiză semantică mai amănunțită ar putea scoate în evidență o întreagă simbolistică muzicală aflată în strânsă concordanță cu textul și cu convențiile retorice. În acest sens Dufay rămâne unul dintre cei mai inspirați compozitori ai Renașterii secolului XV, deschizând calea, prin aceste intenții componistice, unei dezvoltări a sensului muzical ce va evolua înspre îndrăznețele soluții programatice ale Renașterii secolului XVI care iau amploare în stilul madrigalesc.

Polifonia imitativă este prezentă ca și tehnică contrapunctică în această lucrare mai ales în scriitura la două și trei voci. Faptul că în această lucrare imitația strictă la patru voci este prezentă într-un singur caz,

dovedește ceea afirmă și muzicologul Manfred Bukofzer,¹⁹ și anume faptul că scriitura imitativă la patru voci era o noutate pentru compozitor. Acest fragment din partea Agnus Dei este încă un exemplu vizionar, parcă rupt din lumea muzicală a renașterii secolului XVI.

Ex. 22. *Sanctus*, măs. 140–152

The musical score for Ex. 22, *Sanctus*, measures 140–152, is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score shows imitative polyphony with the words "ex-cel-sis" and "in ex-cel-sis". The Soprano part begins with "ex-cel-sis" at measure 140, followed by the Alto, Tenor, and Bass parts. The phrase "in ex-cel-sis" is introduced by the Soprano at measure 150, followed by the other voices. The score is written in a four-part setting with a key signature of one flat and a common time signature.

Dufay se dovedește însă a fi un maestru în conducerea discursului muzical în dialoguri imitative de la 2 către 3 și apoi 4 voci pe segmente extinse ale părților.

Combi-na-țiile dialogurilor imitative se fac fie îmbrățișat, între Discant și Contratenor, versus Tenor și Bas, fie încrucișat Discant – Tenor versus Contratenor-Bassus

Ex. 23. *Sanctus*, articulația B, *Pleni sunt*, măs. 38–52 și măs. 52–57 (S–CT vesus T–B)

The musical score for Ex. 23, *Sanctus*, articulation B, *Pleni sunt*, measures 38–52 and 52–57, is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score shows imitative polyphony with the words "Pleni sunt". The Soprano part begins with "Ple" at measure 40, followed by the Alto, Tenor, and Bass parts. The score is written in a four-part setting with a key signature of one flat and a common time signature.

¹⁹ Manfred Bukofzer, *op. cit.*, p. 275.

ni sunt cae - li

ni sunt cae - li

et ter - ra

et ter - ra

glo -

glo -

glo -

SALVE ri -

ri -

Ex 23. *Credo*, versetele *et vitam venturi saeculi*, măs. 195–203, fragmente în care imitațiile sunt încrucișate: discant tenor și contratenor bas

rum. Et vi - tam ven - tu - ri

mor - tu - o - rum.

o - - - nem mor - tu - o - - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

mor - - tu - o - - - rum.

sae - - - cu - li, Et vi - tam ven - tu - ri

Et vi - tam ven - tu - ri

sae - - - cu - li, Et vi - tam ven - tu - ri

Et vi - tam ven - tu - ri



În scriitura la trei voci întâlnim două voci imitative și o a treia în contrapunct liber cum ar fi în *Christe eleison* din partea *Kyrie*, secțiunea D 1 (în care vocile superioare se imită la octavă iar vocea basso-ului este contrapunctată liber) dar și alte exemple.

O statistică asupra intervalelor la care Dufay construiește imitațiile ne arată că majoritatea sunt la octavă fapt care confirmă ideea că la 1460 tehnica polifoniei imitative la alte intervale nu era încă foarte avansată.

Toată această măiestrie a conducerii discursului muzical polifonic care apare la Dufay în missa *Ave Regina Coelorum*, nu ar fi fost posibilă fără o emancipare a concepțiilor referitoare la profilul ritmico-melodic al compozițiilor.

Impactul muzicii laice asupra fanteziei creatoare a compozitorilor a adus cu sine schimbări în configurațiile melodice ale lucrărilor. Melodia devine mai suplă, mai îndrăzneță, mai elastică, atât din punct de vedere ritmic cât și al combinațiilor intervalice.

Sesizăm în missa *Ave Regina Coelorum* idei melodice cu un caracter dansant în care ritmul și metrul prezintă fluctuații de pulsație, prin apariția în cadrul *tempus imperfectum C*, a unor diviziuni ternare *tempus perfectus*, în special la finalul articulațiilor muzicale în *prolatio major*, adică diviziunea ternară a *semi-brevis*-urilor.

Ex 24. *Kyrie*, secțiunea D1 în care metrul este binar iar finalul apare în pulsație ternară:



Aceste diviziuni *perfectum prolatio major* (pasaj în diviziune binară care se transformă în diviziune ternară a semibrevisurilor erau scrise în partiturile vremii cu cerneală colorată și se numeau *coloratio tehnică* ce a marcat și desemnat ideea de variațiuni), sunt destul de frecvente în scriitura lui Dufay. Ele au rolul de a potența echilibrul mișcării generale a missei prin asigurarea contrastului necesar de atmosferă. Le întâlnim de pildă în finalurile la:

Christe eleison segmentele D1 și D2,

Gloria – Domine secțiunile C și F

Credo – Et ascendit secțiunile D – median și final și E segment final

Agnus Dei finalul missei măsurile 100–110

Tot ca o consecință a pătrunderii melodicii și ritmicii populare în repertoriul cult precum și a prelucrării acestuia pentru 4 voci, ambitusul melodiilor și configurația intervalică se măresc, aducând după sine și necesitatea lărgirii cadrului modal în care acestea ființează. Se observă chiar și salturi de octavă în linia melodică la cadență (cadență burgundică).

Ex. 25. Discantus din *Christe eleison*, segment C, măs. 46–52, numai discant și contratenor a se urmări ambitusul mare al contratenorului.



La începutul secolului al XV-lea, sistemul teoretic (în uz din secolul XI) se referea la cele moduri eclesiastice subdivizate după vechea teorie grecească în 4 autentice și 4 plagale

Practica muzicală a obligat însă acest cadru să se modifice prin acceptarea, pe lângă cele patru moduri autentice (dorian – frigian – lidian – mixolidian) a încă două aflate în uz, ionian și eolian. De asemenea, practica interpretativă a consacrat două aspecte ale acestei largiri a cadrului modal-compozițional prin:

- necesitatea transunerii pe înălțimi diferite a liniilor melodice care nu intră în ambitusul vocii respective
- utilizarea tot mai frecventă a lui *sib* în loc de *si* ca o consonanță perfectă.

Utilizarea alterațiilor la cheie, musica ficta, s-a teoretizat abia în secolul XVI dar ea începuse să fie pusă în practică anterior. Se disting trei feluri de moduri modificate:

- *cantus durus* cu *si* becar
- *cantus mollus* cu *si* bemol
- *cantus fictus* rezultat din transpoziție folosind *sib* și *mib*²⁰

Procedeul de transpoziție a melodiilor într-un ambitus convenabil se mai numea și *musica ficta* (musica falsă), în contrast cu *musica vera* ce folosea doar alterațiile cadențiale și cele din *cantus mollus*, menținând structura de bază a modului.

Conștiința necesității unei teoretizări a ceea ce se întâmplă în practica muzicală a secolului al XV-lea, apare doar în secolul XVI, de aceea o analiză care se dorește a fi corectă trebuie să se conformeze stadiului fenomenelor muzicale ale timpului.

Stabilirea modului în care este scrisă o lucrare este destul de dificilă deoarece nu este foarte clar dacă compozitorii gândeau modul din perspectiva întregii țesături muzicale la cele 4 voci, deci și pe verticală, nu numai melodic. Regulile aplicate verticalității se refereau doar la jocul de consonanțe și disonanțe.

În tratatele muzicii Evului Mediu și ale Renașterii, modul în care este compusă o lucrare și polifonia erau prezentate în capitole separate. Tinctoris a fost primul teoretician care a tratat modurile în cadrul general al polifoniei²¹.

Conform acestui criteriu de analiză modul de bază al lucrării este cel al Cantus Firmusului prezentat la Tenor. În varianta originală tenorul era scris în cheia do pe linia a treia cu *sib* la armură deci ne indică prezența lui Cantus mollus. Observăm că fiecare voce era scrisă într-o cheie diferită, mai mult, basul este scris în cheia fa cu un bemol la cheie și anume *mib*, tenorul în cheia de do pe linia a treia cu *sib* contratenorul la fel, însă fără *sib* iar discantul în cheia de sopran fără alterație.

²⁰ Isabell Ragnard, *op cit.*, p. 23.

²¹ J. Tinctoris, *In libera natura et proprietate tenorum*, manuscris 1476, publicat de A Scay în *Opera teoretica*, tom XII, p. 86.

Ex. 26. varianta originală a partiturii, redată în ediția Besseller



Ambitusul scării este de la *sol* la *fa* cu finala pe *do*

Ex. 27.

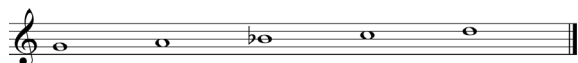


În afară de modul ionic pe do pe care-l considerăm a fi modul de bază al lucrării apar și variante modale în special în articulațiile „variabile” ale lucrării (cele mediane).

În urma analizei altor variante modale decât cea de bază prezente în cadrul missei am constatat că:

- modul de bază se schimbă foarte rar
- principalele cadențe se fac pe *Do* sau treapta I, finalis
- traseele modale diferite de ionic se găsesc în secțiunile mediane
- cele mai frecvente schimbări ale cadrului modal sunt la mixolidic genus naturale dar și genus molle sub formă de pentacord

Ex. 30

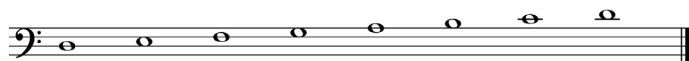


Alte posibile cadre modale întâlnite:

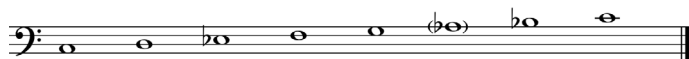
Ex 31. ionian genus molle



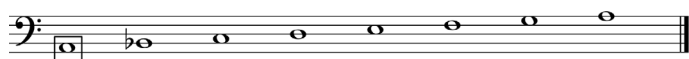
Ex. 32. dorian genus naturale



Ex. 33. ionian genus fictus sau genus molle



Ex. 34. eolian genus molle



Imitația este un procedeu care prin transpunerea unor trasee melodice la anumite intervale schimbă structura modală generală. Gândirea liniar-melodică impune analistului o perspectivă care exclude dimensiunea armonică tehnica contrapunctică fiind privită doar din perspectiva jocului de consonanțe disonanțe. Manfred Bukofzer în tratatul citat afirmă de asemenea că „înălțuirea acordurilor și implicit a cadențelor nu răspunde unei logici funcțional armonice ci doar celei melodice ca și principiu liniar.”²² „Funcția melodică, mai degrabă decât cea armonică este mai importantă, cea de-a doua aflându-se încă într-un stadiu incipient.”²³

Cu toate că primatul melodiei este unanim recunoscut ca gândire, majoritatea analiștilor contemporani observă la partiturile Renașterii un început de conștientizare a ideii de funcționalitate bazată pe tensiune și rezolvare, pentru început doar la cadențe.

„Forma armonică a cadențelor în muzica lui Dufay este modernă”²⁴ susține Bukofzer în continuare. Dovedind că analistul contemporan se poate folosi de perspectiva armoniei pentru a putea clasifica și descrie cadențele specifice stilului compozitorului.

Astfel putem afirma că majoritatea cadențelor finale a părților, fie în articulații finale dar și în cele mediane, sunt de tipul I–V–I, evitându-se atacul direct pe cvinta acordului în ionic, sau mixolidic.

²² M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 274.

²³ Idem, p. 275.

²⁴ Ibidem.

Ex. 35. *Credo mixolidic*



Alte tipuri de cadențe întâlnite, (în afara celor I-V-I, pe care Bukofzer le numește moderne) sunt în uz încă din perioada Ars Novei, același muzicolog numindu-le arhaice. Conțin înălțuiri de tipul II-VII6-I

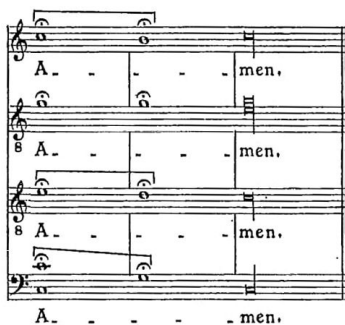
Ex. 37. din *Credo*, II-VII6-I



Gloria, pg. 97 măs. 14–15: V6 –VII6–I cadență denumită *sextele lui Landini*²⁵



pg. 111, m. 206–208: II-VII6-I cadența cu *faux bourdon* din *Credo*²⁶



²⁵ M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 273, 274.

²⁶ Isabel Ragnard, *op. cit.*, capitolul Cadențe.

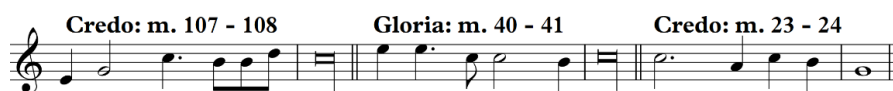
Un alt tip de cadență care-și prelungește existența încă din stilul arhaic este „cadența de tip burgundic”, care recurge la saltul melodic de octavă al uneia dintre voci, realizând pe verticală consonanțe perfecte în final²⁷.

Ex. 38. *Kyrie eleison*, segm. D1 m. 70–71



În ceea ce privește tipurile melodice cultivate de Dufay, putem spune că discantul este vocea cea mai ornamentată, iar la cadențe tipurile melodice conțin note de pasaj, de schimb, apogiaturi dar și întârzieri sau anticipații

Ex. 39



În acest ultim exemplu observăm saltul descendent al sensibilei pe cvinta modului, un desen mai neobișnuit.

Cadența melodică cu subton se întâlnește în articulația E din Gloria m 111–112 la discant și 119–120 la Contratenor (eolic sol molle), dar și în alte segmente.

Ex. 40



Contratenorul aduce de obicei cvinta întârziată prin terță și notă de pasaj vezi ex 1 din *Gloria*.

Ex. 41



Atunci când sensibila se află la contratenor, discantul sare o terță ascendentă, cadență preferată de Dufay.

Ex. 42



²⁷ W.H. Kemp, *Burgundian Court Song in the time of Binchois*, autorul prezintă concluziile din I. Wienpahl "From a survey polyphony 1400–1460 it has been shown that of the material examined the „octaveleap”, type accompanied for 22,4 percent of final cadences and was primarily Burgundian. With specific reference to individual repertoires, it can be found that Binchois employs the octave leap final cadence twenty seven times and of fifty five song (49,9 percent) Dufay twelve times out of seventyfour (16,22 percent)", *Evolutionary Significance*, p. 132.

Vocea tenorului apare frecvent investită cu aceleași calități în cadrul cadențelor mediane și finale având același mers melodic de la terță la finalis.

Ex. 43



Rolul basului este tot mai mult acela de a asigura pilonii eșafodajului contrapunctic chiar și în acest tip de contrapunct rudimentar.

Concluzii care se desprind în urma analizării sistemului de cadențare ale lucrării sunt:

1. Dufay menține anumite practici de cadențare arhaice, consacrate de tradiție, în acestea sunt mai rare.
2. Cadențele finale „moderne”, îl plasează pe Dufay cu un pas înainte înspre o concepție și gândire nouă, funcțională prin:
 - importanța dată mersului basului care jalonează armonic treptele I-V-I
 - importanța dată terței în mersul melodic și cadența finală în special a terței majore
 - vezi exemplul c de la p. 24 Credo, măs. 206–208
 - Sensibila joacă un rol dominant mai ales în cadențele finale

Analiza missei *Ave Regina Caelorum* de G. Dufay în ceea ce privește structura, elementele de limbaj muzical dar și tehnicile compoziționale (scriitură cadențe, melodie, ritm, consonanțe – disonanțe, prelucrări ale cantus firmusului) au scos în evidență faptul că această missă îl reprezintă pe Dufay ca un vizionar, exegeții creației sale considerându-l drept cea mai importantă personalitate muzicală a primei jumătăți a secolului X. *Missa Regina caelorum* este o lucrare de sinteză stilistică fiind în același timp și deschizătoare de drumuri în ceea ce privește procedeele, tehnicile componistice.

„O lucrare de acest fel este comparabilă cu un echilibru arhitectural perfect, unde construcția teoretică și fantezia se îmbină într-un cânt armonios.”²⁸

Dufay, prin întreaga sa creație caracterizată prin bogăție, varietate a invenției și măiestrie, a realizat o sinteză care rămâne privilegiul marilor inovatori. „Trebuie să spunem cu adevărat că de la începuturi până la sfârșitul carierei, Dufay a avut ca scop îmbogățirea artei sale cu noi puncte de vedere în acord cu avansul tehnicilor și percepției estetice care se vor vedea în creația noii generații a lui Ockegem și Binchois”²⁹

Bibliografie

- Bessler, Heinrich, *Notes in Missa Ave Regina Caelorum*, partitura, Opera Omnia 1 Tomus III, Critical Notes, American Institute of Musicology
- van den Borren, Charles, *Ars Nova and the Renaissance*, în New Oxford History of Music, London, New York, Oxford University Press, 1969, vol. 3
- van den Borren, Charles, *Dufay and his school, Dufay Masses*, în *A Light in the Fifteenth Century – Guillaume Dufay*, in The Musical Quarterly, vol. 21 nr. 3, p. 20
- Bukkofzer, Manfred, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950
- Bockholdt, *Die fruhen Messen kompositionen von G.B. Tutzing, Schneider 1960 – Notizenzur Ms Trient <93>, und zu Dufay's fruhen Messensätzen*, in AMI XXXIII, 1961
- Kemp, W.H., *Burgundian Court Song in the time of Binchois in Discardin Images – reflection on music and culture in medieval France*, vol. 1, edited by Christopher Page I., Oxford: Clarendon Press, 1990
- Massin, Brigitte et Jean, *Histoire de la Musique occidentale, Nouvelle ed revue et augmentes ed Fayard, 1985*, Sabatier, Francois Miroires de la Musique de XV–XVI enme siecle ed Fayard, 1996
- Ragnard, Isabelle, *Elements pour analyse des chansons de Gilles Binchois. Cadre poétique et langage musical*, 1995, <https://www.jstor.org/stable/40591288>

²⁸ Charles von Borren, *Dufay and his school*, p. 224, Dufay Masses chapter. „A work of this kind is comparable to an architectural design of perfect balance, where theoretical construction and imaginative fantasy are both brought into harmonious play”.

²⁹ Idem, p. 215.

Ragnard, Isabelle, *Musurgia*, Vol. 2, No. 4, Épreuves d'Analyse Musicale – CAPES, Agrégation: L'analyse musicale peut-elle être scientifique? (1995), pp. 34–53, Editions ESKA

Tinctoris, Johannis, *In libera natura et proprietate tenorum*, manuscris 1476, publicat de A Scaj în *Opera teoretica*, Tom XII

Surse Internet

Timothy Dickey, prezentarea a CD ului cu interpretarea missei Ave Regina Caelorum <https://www.allmusic.com/composition/missa-ave-regina-caelorum-for-4-voices-mc0002377673>

Jeremy Grimshaw, cuvânt înainte ptr prezentarea interpretării motetului pe Cd. <https://www.allmusic.com/composition/ave-regina-caelorum-antiphon-for-4-voices-mc0002478801>

<https://www.britannica.com/biography/Binchois>

Discografie, auditi

Ansamblul *Cantus Figuratus*, dirijor D. Vellard CD, stil, ref 1710 SAN 85

Repere în analiza comparată a repertoriului vocal baroc.

Barbara Strozzi – cantata *Lagime mei*¹



Lucrarea are ca scop reliefarea câtorva criterii de analiză ale interpretării baroce folosind ca exemplu cantata *Lagime mei* de Barbara Strozzi.

Criteriile generale se referă la cunoașterea cadrului istoric și biografic iar cele particulare, importante pentru studierea interpretării sunt: structura cantatei, mesajul poetic, stilul bel canto timpuriu, specificul basului continuu. În ceea ce privește stilul istoric al bel cantoului este important să observăm elemente ca: messa di voce, portamenti, coloratura, ornamentele, rubamenti di tempo, pauzele articulatorii, filato pe acute, improvizația în segmentele cu da capo, modul de notare al instrumentului care realizează continuu.

Cele mai importante aspecte ale analizei interpretative comparate trebuie să includă: tempoul, dinamica, agogica, caracterul elementele de tehnică vocală și instrumentală, ornamentația și improvizația în stil. Analiza s-a făcut pe trei interpretări de referință: Emanuella Galli și ansamblul Galilei condus de Paul Beier, Pamella Lucciarini acompaniată la gravicembalo de Giacomo Barchiesi, Celine Scheen și cappella Mediterranea.

Cuvinte cheie: analiza comparativă a interpretării, cantata barocă, Barbara Strozzi, *Lagime mei*

Analiza interpretativă comparată reprezintă unul dintre instrumentele analitice ce servesc interpretului în consolidarea unei viziuni proprii asupra muzicii ce urmează a fi cântate, observând, analizând, comparând, și în final aprofundând sensurile pe care alți interpreți le dau aceleiași opere. Analiza comparată reprezintă doar o etapă în munca de decriptare a sensurilor incifrate în partitura muzicală și oferă doar o alternativă în lărgirea orizontului expresivității. Marile interpretări pot fi repere sau modele în acest din urmă caz mimetismul, imitarea fără un aport original nefiind indicată de nici un pedagog al artei interpretative muzicale.

Interpretarea muzicii Barocului reprezintă o diversitate atât de mare de posibilități încât efortul clasificării sau sintezei poate fi comparat cu intenția de a cuprinde oceanul într-un pahar cu apă. Din această perspectivă prezenta lucrare își propune doar să sugereze câteva dintre elementele propedeutice fără pretenții exhaustive.

Stilul tradiționalist sau cel istoric, reprezentând cele două direcții ce coexistă în interpretările contemporane² sunt importante în analiza comparată. Stilul tradiționalist este caracterizat de interpreții ce preiau informația din Urtext respectând fidel notația, mizând pe interpretarea realistă în „mișcări egale, lipsite de nuanțe...”³ Izvorâtă din concepția romantică inaugurată de R. Wagner, conform căreia partitura este biblia interpretului de la care acesta nu avea voie să se abată, această concepție tradiționalistă a fost continuată de o generație întreagă de interpreți și dirijori, „puriști” ai stilului, culminând cu orientarea obiectivismului neoclasic promovat inclusiv în estetica lui Stravinski. Unul dintre cei mai mari interpreți bachieni, Edwin Fischer afirma în acest sens: „Să considerăm drept o datorie a noastră ... a nu ne permite nici o schimbare, atât în ceea ce privește mișcarea cât și formele, a nu adăuga nimic, ci a dura într-un fel cât mai frumos, cu materiale cât mai frumoase cu putință.”⁴ Pablo Casals îi critica pe adepții acestui stil:

¹ Lucrare prezentată la Simpozionul *Arta interpretativă și Instrumentele din Baroc*, în cadrul Festivalului de Muzică barocă *La Stravaganza*, Academia de Muzică Gh. Dima Cluj-Napoca, 28 mai 2013. Poate fi vizionată on line în Euterpe Magazin.

² Conform cu Walter Koneder, apud Claudia Pop, *Ghid de interpretare și ornamentare vocală*, Ed. Muzicală 2009. București, p. 16–17.

³ Cf cu Claudia Pop, *op. cit.*, p. 17.

⁴ E. Fischer, *Consideration sur la musique*, Ed. Coudire Paris, 1951, apud. Ana Voileanu Nicoară, *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, ed Media Musica, Cluj Napoca 2005, p. 82.

„ (...) Cum de nu văd puriștii că urmărirea *ad literam* a notației scrise este un procedeu greșit și contrar muzicii? Nota scrisă e ca o cămașă de forță, pe când muzica, la fel ca viața este o continuă mișcare, o continuă spontaneitate care o eliberează de toate cătușele.”⁵

Idealul direcției istorice apărute la începutul secolului XX, este autenticitatea, ce constă în reconstituirea fidelă a interpretării stilului vremii aplicând partiturii considerată a fi doar un reper sau o schiță a intențiilor compozitorului, multitudinea de efecte și ornamente, maniere ritmico-melodice, agogica și dinamica, improvizația, expresia afectului și caracterul, variabilitatea figurațiilor de acompaniament a basului continuu. Astfel, în lumina ultimelor tendințe ale acestui ideal, analiza comparată se poate baza un prim criteriu: acela al apropierei sau îndepărtării față de stilul original al interpretării muzicii barocului.

Etapele aprofundării acestui demers pornesc însă de la elemente auxiliare esențiale ce completează panorama autenticității stilului istoric. În ceea ce privește muzica vocală, acesta este bazat pe principiile evoluției stilului de *bel canto*, ce s-a dezvoltat ca o consecință a întruchipării idealurilor esteticii vremii. Interpreții vor cunoaște atât tehnica vocalității specifice vremii cât și modalitățile de ornamentare, improvizație și redare a afectului. Termeni ca: *messa di voce*, *portar la voce*, *coloratura* cu întreg cortegiul de ornamente: apogiaturi triluri, acciacaturi, grupetti, passaggi, portamenti vor fi însușite în contexte atât teoretice cât și interpretative pentru a fi identificate în analiza comparată. Atacul și emisia acutelor în *piano* (*fil di voce*), *vibrazione*, *rubamente di tempo*, sau convențiile de ornamentare și improvizație în cadrul recitativelor, reprizelor sau strofelor cu da capo în arii, în cadențe, tempo rubato, respirațiile și pauzele articulatorii, în general a manierelor ce țin bunul gust al interpretării muzicii vremii, vor fi de asemenea un important și indispensabil reper în analiza comparată. Observarea și comentarea creativității interpretului ce realizează *basul continuo* poate fi în sine obiectul unei întregi exegeze în ceea ce privește varietatea modelelor de acompaniament.

Cunoașterea amănunțită a biografiei compozitorului, a contextului istoric și estetic al apariției lucrărilor, al particularităților de limbaj constituie un atu important în aprofundarea și în judecata asupra autenticității stilului interpretării. Scrierile estetice abundă în asocierea retoricii interpretative cu figurile retorice purtătoare de afect ale discursului muzical.

Criteriile interpretative esențiale ce ghidează o analiză comparată sunt legate de: tempo, dinamică, agogică, caracter și expresie, elemente de tehnică vocală-instrumentală cărora li se adaugă, după caz ornamentele și improvizația în stil.

Considerăm că aplicarea acestor criterii unui repertoriu aparținând barocului incipient și unui compozitor mai puțin cunoscut al perioadei de formulare și consolidare a limbajului și stilului baroc, poate aduce o contribuție la stilistica interpretării acestei muzici. Analiza își propune să pună în lumină creația muzicală a unei compozitoare venețiene, celebră în deceniile din mijlocul secolului al XVII-lea, Barbara Strozzi (1619–1677) autoare a cantatei *Lagrima mei*.

Barbara Strozzi (1619–1677) cantata *Lagrima mei*

Femeile compozitor au fost trecute sub tăcere de istorie. În mare parte tăcerea s-a datorat prejudecăților și a tabuurilor istorice privitoare la rolul acestora în societate. Contribuțiile lor își găsesc de-abia astăzi importanța în peisajul muzicii vremii. Barbara Strozzi a fost compozitoare dar și o soprană virtuoză. Creația sa însumând peste 125 de motete, madrigale, cantate, arii, ariette se înscrie printre cele mai importante contribuții în ceea ce privește definitivarea stilului muzicii vocale baroce în general și al cantatei în mod particular. S-a născut într-un mediu intelectual și artistic de înaltă clasă, tatăl său fiind Giulio Strozzi poet și membru al uneia dintre cele mai puternice familii florentine, rivală a familiei Medici. A fost adoptată de tatăl său în 1628 deoarece Barbara era fiică ilegitimă⁶ însă a primit o educație înaltă, studiind printre alții, cu cel mai important muzician venețian al vremii, Francesco Cavalli. Pentru a-i desăvârși educația, a-i pune în valoare vocea de soprană și talentul componistic, tatăl său a creat, în 1637 *Accademia degli Unisoni*, după modelul academiilor florentine. Este de menționat că Barbara, pe lângă cântăreță și compozitoare, deținea și calitatea de maestră de ceremonii și judecător al argumentelor în disputele estetice create de

⁵ Apud J.M. Corredor, citat de Ana Voileanu Nicoară, *op cit.*, p. 83.

⁶ Mama sa Isabela era servitoare la castel.

membrii academiei, dispute ce se orientau invariabil în jurul tematicii iubirii. Barbara apare ca muză a poetului Nicolò Fontei care a scris un set de cântece *Bizzarrie poetiche* (Cântece poetice bizare) inspirate de "la virtuosissima cantatrice" atribuit cu care poetul a descris calitățile vocale ale acesteia.

Barbara Strozzi și-a publicat la Veneția opt culegeri de muzică vocală laică și religioasă, însumând tot atâtea numere de opus⁷, majoritatea pentru voce solo și basso continuo. Prima culegere de arii și cantate a fost publicată în 1644 conținând lucrări vocale de la una la 5 voci, cu acompaniament, scrise pe vesurile tatălui său. Majoritatea lucrărilor sunt madrigale și motete pe mai multe voci, arii și ariette solistice, care aveau mai ales o formă strofică, cantate multistrofice conținând recitative, arioso, ariile sau ritornelele instrumentale. compuse în stilul care se afilia *la seconda prattica*. *Stilus luxurians* sau *stylus modernus*, era grefat pe perfecțiunea melodiei, stăpâna orațiunii ce dădea sens textului poetic. Consacrat de Monteverdi, *il canto fiorito*, cultivat și de compozitoare, se referea la stilul ornamentat de cânt, (*stille fiorito*) ce servea simbolic reprezentării personajelor mitice, a eroilor, spre a-l deosebi de *stile spianato*, neornamentat, ce întruchipa personajele terestre. Aceste *abelimenti* aparțineau gramaticii interpretative a limbajului vocal baroc și erau utilizate pentru aprofundarea expresivității. Barbara Strozzi reprezintă cu succes acest stil de început al vocalității baroce în toate lucrările, ultima culegere, opus 8, intitulată *Arie a voce sola*, publicată în 1664 certificând interesul pentru stilul și modul de interpretare a pieselor. Multe arii conțin indicații de tehnică sau expresivitate marcate, lucru prin care Barbara Strozzi și-a depășit epoca, indicându-ne faptul că și alte cântărețe în afara ei i-au interpretat lucrările. Puține cantate au fost scrise înainte ca ea să consacre genul. De aceea este considerată a fi printre compozitorii au oferit lumii modelul cantatei baroce timpurii, alături de Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Antonio Cesti, Francesco Cavalli. A scris spectaculos pentru voce, însă firesc și natural în ceea ce privește registrul și ambitusul, a evitat recitativul secco preferând stilul recitativului arioso, contribuind astfel la procesul de generare și formulare a stilului vocal al barocului muzical.

Lagime mei face parte din categoria cantatelor al căror model se găsește încă din 1600 în muzica italiană, însemnând o lucrare camerală pentru voce solistică și un basso continuo, bazată pe un text cu valențe, epice, lirice și dramatice. Este multistrofică și adaptată sonorității salonului aristocratic, mai târziu, odată cu apariția teatrelor, fiind reprezentată pe scenă. *Lagime mei* a fost publicată în culegerea cu titlul *Diporti di Euterpe* op 7, în 1659⁸ în Veneția.

Diporti di Euterpe overo Cantate e Ariette a voce sola conține 15 arii, cantate și cantate-*lamento*. Despre ele, în dedicație autoarea ne dezvăluie că: „aceste armonioase note (...) sunt limbajul sufletului și instrumente ale inimii”⁹. Majoritatea cantatelor și ariettelor din volum sunt scrise pe versurile lui Pietro Dolfinio¹⁰. Poet al dragostei neîmplinite și a cortegiului de sentimente ce o descrie, Dolfinio face parte din cercul poezilor denumiți mariniști. Dominată de figura lui Giammbattista Marino (1569–1625) lirica, cunoscută în toate cercurile literare europene, se rupe de stilul popular renascentist al lui Petrarca, prin reîntoarcerea la versificația în proză inspirată poeziei greci și latini (în special Ovidiu), ornamentată și decorată din plin cu figuri de stil retorice aflate în câmpul de reprezentare al metaforei. În poetica marinistă există două teme centrale: femeia și iubirea pentru aceasta Prima este reprezentată de femeia idealizată, ce poartă nume simbolice: Lilla sau Lidia (nume comun în poeziile latine) din scenetele pastorale¹¹. Iubirea cântată de Dolphi este cea platonice dar și cea senzuală. Tematica destinului nefericit al celui care suferă din dragoste și a tinerei închisă într-un turn de către tatăl său, apare în două legende importante pentru estetica barocă: legenda lui Danae din Metamorfozele lui Ovidiu¹². și cea a sfintei Barbara¹³ din primele secole creștine.

⁷ Opus 5 este constituit din lucrări sacre, *Sacri musicali affetti*.

⁸ De către Francesco Magni. Lucrările sunt dedicate procuratorului de origine dalmațiană Nicolo Sagredo ce va deveni în 1675 doge al Veneției.

⁹ Traducere proprie.

¹⁰ *Lagime mei*, în partitura originală nu poartă semnătura poetului dar se presupune tot el este autorul.

¹¹ Personaj feminin care a înlocuit-o pe Laura lui Petrarca.

¹² Prințesa peloponeziană Danae este închisă într-un turn de bronz de către tatăl său Acrisios din Argos pentru ca acesta să-și schimbe destinul anunțat de oracolul din Delphi care a prezis că va sfârși ucis de urmașii lui. Zeus, îndrăgostit de Danae va pătrunde în tunel de bronz sub forma unei ploii de aur, și în secret, din această unire se va naște Perseu care-l va omorî accidental pe bunicul său fără a ști cine este.

¹³ Sfânta Barbara fiica unui negustor, Dioscorus care a trăit în secolul III după Hristos, a fost închisă într-un turn de către tatăl său datorită uluitoarei sale frumuseți, acesta temându-se atât de pretenții săraci cât și de influența creștinilor. În temniță ea

Simbolistica numelor, a locurilor, personajelor și acțiunii acestui lamento converge înspre o interpretare ce conduce către destinul și numele autoarei. Numele de Lydia este și cel al provinciei antice din Asia Mică, în care se situează și acțiunea legendei sfintei Barbara. Oare a vrut ea să incifreze în melodia recitativului din debutul lamento-ului, descendentă cu contururi melismatice marcate de secunda mărită, această lume orientală mitică sau medievală? Sau poate să incifreze în lucrare conflictul/războaiele dintre venețieni și barbari, recte tată/ fiică? A încercat ea oare să sugereze numele sau originea celui care suferă în poem prin aceste coordonate simbolice orientale? Sau poate să spună povestea vieții unei tinere ce a trăit toată viața în casa tatălui său, nu a cântat decât în salon, fără a ieși pe scena operei vreodată în pofida vocii ei remarcabile, și nu s-a căsătorit niciodată în pofida calităților sale intelectuale și a abilităților artistice ieșite din comun?¹⁴

Tematica din cantata *Lagime mie* a fost dezbătută în Academia degli Unisoni, documentele¹⁵ atestând că discuțiile moderate de însăși Barbara Strozzi au purtat titlul *Contesa dell Canto e delle Lagrime / Competiția dintre cânt și lacrimi*. Discuția trebuia să clarifice care dintre acestea două este mai puternică în a inspira iubire și a declanșa pasiunile sufletului. Pentru început s-a decis în favoarea lacrimilor: „Muzicienii înșiși mărturisesc că pentru a da putere cântecelor lor folosesc, suspine, sincopă și alte figuri imitând plânsul. Aceste calități ale muzicii nu sunt decât imitații palide ale suferinței și lacrimilor reale furate (prin imitație nn) de la acestea, poate deoarece se consideră că muzica este lipsită de viață, lipsindu-i tocmai energia unei suferințe adevărate....”¹⁶ Răspunsul pune în prim plan arta, ca fiind superioară naturii, și muzica, artificială, dar cu o putere afectivă superioară. „Cine se poate îndoi de forța muzicii în care aproape în competiție, arta și natura se împletesc cu toată puterea?. Lacrimile izbucnesc necontrolate din ochii îndurerați fără a avea o valoare specială. Dar cântecul, rezultat al armoniei studiate, al observației învățate și a vocii cultivate, se mișcă și este ordonat de însăși divinitatea sufletului.... El este adevăratul maestru al zborurilor, al pauzelor, suspinelor și langorii, și prin muzică, (...) acesta dă naștere iubirii”¹⁷

Discuția a fost încheiată cu declarația Barbarei: „Nu pun la îndoială domnilor, deciziavoastră în favoarea cântecului. Din câte știu nu aș fi avut onoarea prezenței domniilor voastre la ultima sesiune de discuții, dacă v-aș fi invitat să mă vedeți plângând și nu să mă auziți cântând”¹⁸

Lagime mei este un lamento despre lacrimi cu care poate că Barbara a vrut să demonstreze în final puterea iubirii, care pentru a învinge, se poate folosi de cele două arme imbatabile, cântecul și lacrimile.

Structura cantatei

Structura multisețională a cantatei *Lagime mei* se încadrează celor trei tipuri de înveșmântare sonoră a vocii cu acompaniament: recitativul, arioso, aria. Astfel cele secțiuni ale cantatei sunt concepute simetric având ca centru al atractivității, aria.

Recitativ/expoziție 4/4 (măs. 1–23) structură modală *mi eolian*, cadențe pe *mi – si – fa# – si – mi* structură NARATIVĂ – 7–11 silabe

Ariosol – 4/4 și Arioso II – 3/4 și (măs. 24–63) structură modală *do ionian – Do–mi–do–si–re – la – Do* structură NARATIVĂ (Arioso1) LIRICĂ-lamento (arioso 2)

primește binecuvântarea și devine creștină refuzând să se căsătorească cu tinerii propuși de tatăl său. Odată cu recunoașterea credinței a fost decapitată de propriul său părinte.

¹⁴ Cert este că întregul lamento este impregnat de figuri retorice muzicale ce ilustrează prin cromatisme, pauze, schimbări bruște tonale, suferința în iubire.

¹⁵ *Le veglie di signiori Unisoni, nell'academia degli Unisoni* (Venice: Sarzina, 1638). See Rosand, „Barbara Strozzi: virtuosissima nell'academia degli Unisoni” (Venice: Sarzina, 1638). See Rosand, „Barbara Strozzi: virtuosissima cantatrice,” 245, 278–80. Venice; Sarzina 1638), în Mihanovics, Ana, *A multifaceted analysis of the poetry and music of Barbara Strozzi's Lagime mei*, School of Music, University of Utah, teză de masterat, 2009, p. 46.

¹⁶ Apud Mihanovics, Ana, *A multifaceted analysis of the poetry and music of Barbara Strozzi's "Lagime mei"*, School of Music, University of Utah, lucrare de masterat, 2009, p. 46.

¹⁷ Idem.

¹⁸ p. 247.

Recitativ/refren (repriză mediană) (măs. 64–71) structură modală *Mi eolian*; cadențe: *mi – mi – i* structură NARATIVĂ – idem recitativ 1

Arie (binară) (măs. 72–88) structură modală generală *mi* Cadențe interne *mi – sol – sib – mi – sib – mi* structură strofică, versuri de 8 silabe caracter LIRIC

Recitativ (măs. 89–97) structură modală la eolian; cadențe *la – Do* NARATIV – 7–11 silabe

Arioso 3/2 – basso ostinato (măs. 98–123) structură modală *mi*; cadențe: *mi – si – si – sol – mi* LIRIC – lamento – 7–11 silabe

Recitativ repriză da capo (măs. 124–146) structură modală *mi*; cadențe *mi – si – fa# – si – mi* NARATIV – lamento 7–11 silabe

Structura cantatei este reflecția textului poetic, astfel că secțiunile narrative sunt concepute în stil recitativ și arioso, cu versuri din 7 și 11 silabe, aria fiind segmentul liric ale cantatei, concepută strofic în structură binară de tip expunere – strofă, corespunzând versurilor de 8 silabe. Distincția clară între recitative și arii se va face mai târziu în epoca barocului, o formă intermediară a recitativului liric în această perioadă fiind *arioso*. Barbara Strozzi nu utilizează niciodată recitativul secco, declamatoriu, ci doar pe cel liric cu elemente melismatice și desene melodice ce reclamă uneori virtuozitate și suplețe vocală. Unitatea tonală este asigurată de modul mi eolic pe care se bazează în general strofele. Trecherile de la o structură modală la alta se fac astfel:

- **Recitativ/expoziție 4/4** măs. (1–23) structură modală *mi eolian* – cadențe pe *mi – si – fi# si – mi*

Lagime mie, a che vi trattenete?	Ale mele lacrimi de ce vă opriți?
Perche non isfagate il fier' dolore	De ce nu lăsați să se stingă apriga-mi durere
Che mi toglie 'l respiro e opprime il core?	Care-mi taie respirația și-mi înăbușe inima?

- **Arioso 1 4/4** și (măs. 24–63) structură modală *do ionian – Do – mi – do – sib – re – la – Do*

Lidia, che tant' adoro,	Pentru că Lidia pe care atât de mult o ador
Perch' un guardo pietoso, ahi, mi dono	m-a fericit cu o privire castă
Il paterno rigor l'imprigliono.	este cu severitate întemnițată de tatăl ei.
Tra due mura rinchiusa	Între doi pereți se limitează
Sta la bella innocente,	frumusețea ei nevinovată
Dove giunger non pud raggio di sole,	Unde razele soarelui nu pătrund
E quel che piu mi duole	Iar ceea ce mă doare mai mult și-mi
Ed accresc' al mio mal, tormenti, e pene	întețește suferința, chinurile și durerea,
E che per mia cagione	este că din cauza mea
Provi male il mio bene	iubita-mi suferă

- **Arioso 2 3/2;**

E voi, lumi dolenti, non piangete? Iar voi, ochi îndurerați, nu plângeți?

- **Recitativ/refren (repriză mediană)** (64–71) structură modală *Mi eolian – mi – mi – mi*

Lagime mie, a che vi trattenete? Lacrimi ale mele, ce vă reține?

- **Arie (binară)** 72–88 structură modală generală *mi*. Cadențe interne *mi – sol – sib – mi – sib – mi*

Lidia, ahime, veggio mancarmi	O, vai de Lidia mi-e dor
L'idol mio che tanto adoro.	Idolul pe care-l ador
Sta colei tra duri marmi	Încarcerat între pereți grei de marmură,
Per cui spiro e pur non moro	Ea, pentru care voi ofta
Se la morte m'e gradita	până la binecuvântata moarte
Hor che son privo di spene	Acum când sunt fără speranță,
Deh, toglietemi la vita	te implor ia-mi viața
Ve ne prego, aspre mie pene.	și durerile amare

- **Recitativ** 89–97 structură modală *la*; cadențe *la – Do*

Ma ben m'accorgo che per tormentarmi Dar îmi dau seama bine că
Maggiormente, la sorte Pentru a mă chinui și mai tare,
Mi niega anco la morte. destimul îmi refuză însăși moartea

- **Arioso 3/2 – basso ostinato** (98–123) structură modală *mi*; cadențe: *mi –si –si– sol– mi*

Se dunque e vero, o Dio, Dacă este adevărat, atunci, O, Doamne
Che sol del pianto mio lasă să se stingă apriga-mi durere
Il rio destino ha sete Destinul crud este însetat doar de lacrimile mele.

- **Recitativ refren da capo** (eventual 124–146) structură modală *mi*; cadențe *mi –si –fa# –si –mi*

Lagrimie mie, a che vi trattenete? Ale mele lacrimi de ce vă opriți?
Perche non isfogate il fier' dolore De ce nu lăsați să se stingă apriga-mi durere?
Che mi toglie 'l respiro e opprime il core? Care-mi taie respirația și-mi înăbușe inima?¹⁹

Analiza comparată s-a realizat pe trei interpretări. Vom exemplifica doar recitativul din debut care oferă o panoramă a stilului fiecărei variante. Textul primelor versuri este cheia titlului lamento-ului. Pentru a sublinia particularitățile interpretării fiecărei soliste, am realizat o notare personalizată în care am reliefat grafic prin semne, variațiile dinamice, agogice și de ornamentare asupra segmentului introductiv–recitativ al lucrării. (vezi cele 3 anexe și audițiile)

Prima, soprana **Emanella Galli**, acompaniată de ansamblul Galillei condus de Paul Beier, înregistrare din anul 1998. *Basso continuo* este realizat de orgă și lăută²⁰. Culoarea sa vocală păstrează autenticitatea cântului *fiorito* dar și a timbrului cald, imitând emisia naturală a vocii nevibrate specifice bel canto-ului timpului având totodată o lejeritate ce-i îngăduie să interpreteze cu ușurință coloratura. Vezi ANEXA 1

Recitativul de debut al cantatei prezintă în viziunea acestei soliste un lamento realizat liber din punct de vedere al agogicii, extrem de ornamentat în primul enunț muzical. Pe un singur vers, soprana realizează o ornamentare spectaculoasă alcătuită din: *vibrazione* pe sunetul de început, urmat de un *accenti* pe aceași înălțime apoi un *trillo punctat*, cu nota superioară finalizat cu un *trillo figura bombilans*, și din nou două *accenti* imitând plânsul, oftatul. și la cadență un ornament numit *clamazioni*:

Ex. Barbara Strozzi, *Lagrimie mei*, măsurile. 1–4



Dintre elementele de stil caracteristice unei interpretări autentice mai amintim, atacul acutelor în piano, sau filate, rubamente di tempo respectiv punctarea și / sau diminuția valorilor ritmului, accelerandi și ritartandi, accentuarea primeia din șirul unor valori ritmice egale, ornamentarea cu apogiatură superioară mordent și sau tril punctat la cadențe. Este impresionantă retorica realizată de compozitoare prin pauza ce sugerează tăierea respirației pe versurile *Che mi toglie'l res* pauză spiro ... realizată de interpretă printr-o nunață stinsă, în *ppp*.

¹⁹ O analiză detaliată a figurilor retoricii muzicale ar dezvălui măiestria cu care compozitoarea utilizează expresia muzicală în scopul sublinierii semnificațiilor cuvintelor și mesajului. Ele însă vor apărea ca fiind eolcvente atunci când sunt subliniate de o interpretare inteligentă.

²⁰ Partitura este după o ediție modernă realizată de Jean-Cristoph Frisch.

Ex. Barbara Strozzi, *Lagime mei*, măs. 18–19



Pentru a susține autenticitatea stilului interpretativ a sopranei cităm din F. Tosi:

„Bunul gust.. constă în purtarea plăcută a (vocii) cu accentuări și ornamentare arbitrară și regulată precum și cu treceri bizare și neașteptate de la o notă la alta, cu modificarea valorii notelor (*rubamente di tempo*).”²¹
 „Cine nu știe să facă un *tempo rubato*, nu știe cu certitudine nici să compună, nici să se acompanieze și este lipsit de bun gust și de intenții frumoase”²²

Cea de-a doua variantă, a **Pamellei Lucciarini**, acompaniată de Giacomo Barchiesi la gravicembalo²³, este un bun exemplu de interpretare tradițională în care momentele de recitativ sunt cântate cu o mai mică libertate agogică, frazarea fiind însă logic marcată. Vocea vibrată amintește de tehnica de operă, rezolvarea cadențelor nu este întotdeauna în filatto. Folosește *rubamente di tempo* în pasajele melismatice dar nu ornamentează liber decât cu tril în prima frază.²⁴

Cea de-a treia interpretare aparține **Celinei Scheen** alături de orchestra *Capella Mediterranea*. Mai dramatică în expresie prin utilizarea unei agogici mai complexe, prin contraste dinamice mai diferențiate în recitative, printr-o utilizare mai liberă a ritmului în favoarea expresiei patetice, dar folosind ornamentări libere mai puține decât Galli, Celina Scheen oferă o viziune complexă asupra interpretării lucrării, cu o mai vie și mai colorată diferențiere a afectelor suferinței exteriorizate, mai mult decât precedentele variante interpretative. În prima și cea mai spectaculoasă frază muzicală, cu un colorit oriental și de lamento melismatic, ornamentarea realizată de Celina Scheen nu este mai prejos dar este diferită, aceasta mizând pe *esclamazioni* atât în ornamentare cât și în expresia strigătului suferinței. O izbucnire a durerii în care ornamentele sunt: *vibrazioni*, *accento*, *messa di voce*, trilul punctat și finalizat cu *tremoletto*, *apogiatura*, și *clamazioni* la cadență. Pasajul descendent, se produce cu o viteză mai mare impunând de la bun început o energie patetică de mai mare intensitate decât precedentă interpretare²⁵. Accelerandi și ritardandi de mare efect la cadențe precum și filarea tonului pe acute, o frazare inteligentă asigurată de: *rubamenti di tempo*, pauze articulatorii și *messa di voce*, *vibrazioni* în conformitate cu retorica discursului muzical asigură interpretării autenticitate și rafinament. Diferențierile generale ale celor trei variante ale interpretării au fost cuprinse în tabelul următor. Ele sunt doar orientative fără putea avea pretenții exhaustive.

		Galli	Scheen	Lucciarini
Agogică Tempo	Recitativ 1, 2, (1 da capo)	Accel–ritard, rubato echilibrat co-roane, pauze articulatorii	Accel–ritard, rubato intens, co-roane, pauze articulatorii	Tempo constant, rubato moderat pauze articulatorii
	Arioso 1, 2,3,	A1 – rubato A2 – □ = 116 + tempo rubato la cadență A3 – □ = 104	A1 – rubato A2 □ = 100 + tempo rubato la cadență A3 □ = 88	A1 rubato A2 □ = 108 tempo rubato la cadență A3 □ = 160
	Arie	□ = 92	□ = 96	□ = 88

²¹ Pier-Francesco Tosi apud M. Duțescu, *Am învățat să nu strig*, Aachen, 2002, p. 28.

²² Idem, p. 29.

²³ Și ansamblul *Recitarcantando*, vezi ANEXA 1. Am notat în partituri cu semne specifice dinamica cresc., decresc., agogica: săgeți, acc., rit., ornamente, tril, vibrationi, *accento tremoletto*, *clamazioni*, *apogiatura*.

²⁴ Vezi ANEXA 2.

²⁵ Vezi ANEXA 3.

Dinamică Messa di voce (frazare)	Recitative	Nuanțe mici, Messa di voce	Dinamică contrastantă, Messa di voce	Nuanțe constante, Messa di voce
	Arioso	Dinamică bogată	Dinamică bogată	Dinamică bogată
	Arie	Dinamică constantă	Dinamică constantă	Dinamică constantă
Ornamente	Recitative	Ornamentație liberă bogată: Vibrato, accenti, trillo–tril–bom-bilans, apogiaturi clamazioni etc	Ornamentație liberă bogată es-clamazioni, Tril punctat, tremoletto apogiat-uri, clamazioni,	Ornamentație puțină: tril
	Arioso	Ornamentație la cadențe: tril, mordent (clamazioni), passaggi	Ornamentație la cadențe: tril, mordent (clamazioni) passaggi	Fără ornamente
	Arie	Ornamentație la cadențe	Ornamentație la cadențe	Fără ornamente
Culoare vocală Caracter	Recitative	Tehnică de bel canto: culoare coperto-aperto, filaje rafinate, vibra-zioni, voce suplă fără vibrato la ca-dențe. Caracter lirico-dramatic interiorizat STIL ISTORIC	Tehnică de bel canto culoare coperto-aperto, filaje rafinate, vibra-zioni, vibrato unde e ca-zul. Caracter dramatic exteriorizat STIL ISTORIC	Tehnică de operă. Voce plină, cu vibrato pe sunete lungi, Caracter dramatic echilibrat STIL TRADIȚIO-NAL
	Arioso	Idem. Arioso final dramatic	Arioso final – interiorizat, lent, cu repetiție,	Arioso final prea rapid – caracter vesel?
	Arie	liric	Liric – cantabil	Liric – rubamente di tempo.
Formă Cadențe	Recitative	Liberă în lanț cu da capo	Liberă, fără da capo	Liberă, cu da capo
	Arioso	A1 – liberă A2 – liberă A3 basso ostinato	A1 – liberă A2 – liberă A3 basso ostinato, formă bi-nară prin repetare	A1 – liberă A2 – liberă A3 basso ostinato
	Arie	Formă binară	Formă binară	Formă binară
Acompaniament	Recitative	Lăutăorgă	Orchestra	Gravicemalo
	Arioso	A 3 cu intermezzo instrumental	Cu intermezzo instrumental înainte de A3 și în loc de coda	Fără intermezzo instru-mental
	Arie	Acordic și figurativ	Acordic și figurativ	Acordic și figurativ

Un important element care afectează arhitectura sonoră în varianta Scheen, este recitativul din debut care nu se repetă cu da capo, prin repetare forma devenind binară. Caracterul este mai interiorizat, tempo-ul mai lent, ideea este aceea a acceptării destinului însetat de lacrimile îndrăgostitului.

Singura variantă ce nu are intermezzo instrumental precedând arioso final este Lucciarini, de altfel interpretarea acestui arioso în tempo mare oferă secțiunii un caracter dansant și nicidecum dramatic.

Analiza comparată a cele trei variante interpretative a revelat trei viziuni diferite, două aparținând stilului istoric, (Galli–Scheen) și una mai apropiată stilului tradițional sau mai corect de operă (Lucciarini). Diferențierea dintre primele două se face la nivelul patosului liric, Galli întruchipând suferința interiorizată iar Scheen cea exteriorizată intens dramatizată. Interpretul va putea combina ornamentația frumoasă a lui Galli cu pathosul lui Scheen și rotunjimea vocală a Pameliei Lucciarini angajându-și propria sensibilitate în a reda prin arta muzicii „pasiunile sufletului” pentru a-l cita pe Angelo Berardi: „Musica este măsura pasi-unilor sufletului” 1681

Anexa 1. Interpretare GALLI

1'42 min.

VIBRAZIONI

◁ > *tr. trille*

◁ > *tr. trille*

→ poco accelerando

← poco ritenuto

> inspiratie

tr. trille

& pauză articulatorie-respiratie

< > messa di voce

Anexa 2 Interpretare LUCCIARINI

P31 mirz

La - - - - - gri-me mi - e,

1 che (vi) trat-te ne - - - - te, Per - che non i - sto - ga - te il

10 fier, il fier do - lo - - - - re, Che mi ti - glie! re -

16 spi - ro e op - pri - me il co -

23 re; Che mi to - glie! re - spi - ro e op - pri - me il co

27 re.

Anexa 3 Interpretare SCHEEN

1'34 min

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Scheen". The score is written on five systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various performance annotations in Italian, such as "accentu", "vibrations", "pauza articulatorie", "cresc.", "decrec.", "f", "p", "sf", "subito", "vib.", "flauto", "trill", "me", "cresc.", "decrec.", "molto", and "re.". The lyrics are in Italian and include phrases like "grime mi e.", "che vi tra-te de", "Per che non i-ro-ga-te il", "Che mi ti-gliet re.", "api-ro e op-pri me il co", "Che mi to-gliet re", "api-ro e op-pri me il co", and "decrec. molto re.". The score is marked with measures 1, 7, 13, 19, and 25. The handwriting is in black ink on white paper.

Bibliografie:

- Dolmetsch, Arnold, *The interpretation of the music in XVII-XVIII Centuries*, London: Novello Company, Limited, New York, The H.W. Gray. Co-edited by Ernest Newman f.a.
- Donington, Robert, *Baroque Music, Style and performance*, WW Norton Company, 1982
- Duțescu, Mircea, *Am învățat să nu strig*, Aachen, 2005
- Mihanovics, Ana, *A multifaceted analysis of the poetry and music of Barbara Strozzi's Lagrime mei*, School of Music, University of Utah, teză de masterat, 2009
- Pop, Claudia, *Ghid de interpretare și ornamentare vocală – Baroc italian*, Ed. Muzicală, București, 2009
- Voileanu-Nicoară, Ana, *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, ed. Media Musica, Cluj-Napoca, 2005

Surse on line

- <http://womencomposers.org/composer/show/11>
- <http://barbarastrozzi.blogspot.ro/>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Strozzi
- <http://www.youtube.com/>

Fantezia în creația lui W.A. Mozart¹



Moștenit de la predecesori, genul de fantezie nu a putut fi ocolit de cel mai nonconformist dintre compozitorii secolului al XVIII-lea, W.A. Mozart. Acesta a scris pentru instrumente cu claviaturi nu mai puțin de șapte fantezii, dintre care două pentru orgă mecanică. Gustul pentru improvizație, plăcerea evadării din lumea convențiilor, a regulilor chiar și compoziționale, atracția către joc și farsă o retorică discursivă liberă l-au atras pe Mozart fiind proprii spiritului său solar, neîngrădit. Cu toate că stilul său reprezintă azi în lumea muzicii echilibrul perfect al proporțiilor și expresiei clasice, paradoxul creației mozartiene este acela că în pofida unor convenții foarte riguroase aplicate formei conform tradiției și gustului vremii, inspirația și spiritul scânteietor au străpuns, remodelat și redefinit limitele structurale ale lucrărilor sale. În aproape fiecare formă de sonată există excepții, fie că vorbim de concerte, sonate instrumentale, simfonii sau cvartete, lucrările mozartiene

reprezentându-se ca organisme vii, perfect construite în funcție de necesitățile de exprimare ale frumuseții artei sunetelor. Genul de fantezie i-a oferit compozitorului ocazia de a explora, posibilitățile retorice ale muzicii, liber față de rigorile formei.

Scurt istoric al evoluției genului până la Mozart

Aventura acestui gen neobișnuit începe în perioada Renașterii muzicale când termenul este atestat pentru prima dată ca având semnificația unei lucrări instrumentale ce se naște din imaginația și talentul compozitorului. Într-adevăr, termenul propriu poate fi întâlnit în lexicoane și dicționare legat de capacitatea gândirii omului de a inventa forme, expresii, relații, acțiuni, noi, uneori desprinse de realitatea percepută. Negarea posibilității ca mintea umană să creeze ceva în afara realității cunoscute a fost și este una dintre problematicile încă nerezolvate de către oamenii de cultură, fie ei filosofi, literați, psihologi sau oameni de știință. Conform unora dintre aceștia, fantezia nu poate fi definită prin capacitatea umană de a crea noul ci doar de a combina, transforma, modifica informația cunoscută și înmagazinată în memorie prin experiența de învățare. Totuși, marile progrese ale omenirii au apărut datorită acestei însușiri excepționale de a-și exersa fantezia, de a imagina, de a sparge granițele realității cunoscute și a „inventă” a modifica, transforma și crea universuri noi, în cazul artelor – de reprezentare estetică, în cazul științei – de inovare prin forme, calități și funcții specifice.

În domeniul muzicii, fantezia este o lucrare instrumentală compusă într-o formă liberă², principalele caracteristici ale ei subordonându-se ideii de ieșire din cadrul convențiilor vremii. Astfel, genul de fantezie va fi sinonimă cu următoarele atribute: plăsmuire, capriciu, extravaganță, imaginație, reverie, bizarerie, ciudățenie, ficțiune, ricercar, invenție, capriciu, închipuire, fantasmă, născocire, neobișnuit³ ș.a.

Prima atestare documentară a termenului apare la o lucrare a lui Josquin des Prez în al cărei titlu, *IIIe fantazies de Joskin*, compozitorul se referă în special la originalitatea și la inspirația motivelor create⁴ mai mult decât la particularități de gen muzical. Într-o corespondență de la 1502, privitor la o temă creată de Henrikus Isaac *sogetto ostinato*, apare expresia un *motet sopra una fantasia*, referindu-se de asemenea la originalitatea temei⁵ dar și la posibilitatea improvizației pe această temă. Astfel se conturează cea de-a

¹ Lucrare realizată pentru cursul de stilistică, a fost începută în 2003 și finalizată în 2018.

² *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008, ed. II-a revăzută și adăugită, p. 204.

³ *DEX on line*, sinonime.

⁴ Grove's Dictionary on line, *Fantasia*, articol semnat de Cristopher D.S. Field, Eugene Helm, William Drabkin, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048> accesat în febr. 2015.

⁵ O scrisoare scrisă de Ferrarese Gian către Ercole dEste, în *Grove's Dictionary*, idem.

doua accepțiune a termenului de *fantasia* în Renaștere, acela de improvizație instrumentală liberă pe un subiect muzical.

Provenit din cuvântul grecesc *phantasma*, termenul s-a generalizat, astfel că până la începutul secolului XVII-lea era răspândit în toate țările europene, în jurul lui 1536 fiind întâlnit în diverse tabulaturi tipărite la Lyon sau Valencia, Milano sau Nürnberg.

După 1550 fantezia desemna o lucrare instrumentală dedicată lăutei, sau vihuelei dar și instrumentelor cu taste, referindu-se fie la o piesă de gen *improvvisatori* (la Francesco Canova da Milano și Luis de Milan), fie la posibilitatea de „*taner fantesia*” (Bermudo și Santa Maria)⁶ în multe dintre tabulaturi *Fantasia*, *Ricercar* sau *Preamblel* deși aveau nume diferite, desemnau aceeași piesă cu caracter improvizatoric de multe ori precedând o altă piesă cu care se află în relație de diptic cum ar fi *canzona* sau *fuga*. Caracterul liber al Fanteziei, este subliniat și din faptul că uneori piesa putea introduce chiar și vocea, astfel se întâlnesc termeni ca *fantasia da cantar e da sonar*.⁷

Odată cu dezvoltarea tehnicii polifoniei imitative în motetul și madrigalul renașterii târzii, modelul de scriitură a fost preluat și în lucrările instrumentale prin transcripții pentru instrumente solo, astfel că multe dintre fantezii era imitative⁸. Transferul s-a produs și invers, adică, în ansamblul vocal instrumental, erau introduse momente solistice de virtuozitate, libere (coloraturi vocale sau instrumentale) Aceste porticula-rități au fost remarcate și definite de Zarlino ca fiind o practică preluată de către muzicieni din genul de fantezie.⁹

În Germania este atestată la sfârșitul secolului XVI-lea o adevărată școală de organiști dintre ai cărei reprezentanți Jan Peetersoon Sweelink se remarcă prin fanteziile compuse în stil contrapunctic liber, utilizând tehnicile imitației, ale recurenței, inversării, diminuției ritmice sau ale augmentării pe una sau mai multe teme înlănțuite. În Anglia, Thomas Morley, compune la sfârșitul secolului XVI fantezii pe o singură temă, *Fantesia del primero tono*. La fel ca în genul de missă, la sfârșitul renașterii, fantezia poate prelua o temă de motet, madrigal, chanson, fantezie, cantus firmus gregorian, pentru a fi prelucrată liber astfel primind numele de *fantasia parodia* (sau *parafraza*). În Germania prelucrarea liberă a coralului va genera apariția genului numit *Chorale Fantasia*.

Fantezia ca gen se va răspândi în secolul XVI și începutul secolului XVII în toată Europa. Compozitori importanți au scris fantezii—ricercar sau fantezii—canzone într-un număr semnificativ atât pentru lăută cât și pentru claviaturi sau ansambluri instrumentale camerale (unele de tip consort). Dintre compozitorii italieni importanți care au scris fantezii pentru claviaturi amintim pe Giovanni Gabrielli, Girolamo Frescobaldi sau Antonio Basano iar dintre cei care au scris pentru lăută, Simone Molinaro, Vincenzo Galilei, Francesco Guami, ș.a. În Spania sunt atestate tabulaturi care conțin fantezii pentru ansambluri instrumentale sem-nate de Antonio de Cabezon, Francisco de Milan sau Thomas de Santa Maria. În Franța, Anglia, Germania și Țările de Jos se compun atât fantezii pentru instrumente cu taste cît, mai ales, pentru lăută.

La mijlocul secolului XVII, fantezia pentru lăută și ansambluri de tip consort intră într-un con de umbră. Noua estetică va promova acest gen mai ales ca lucrare introductivă la alte lucrări instrumentale care sunt în vogă precum fuga, simfonia, suita sau sonata, chiar și *dramma per musica*. Fantezia se compune tot mai mult pentru instrumente cu claviatură.

Potrivită cu spiritul excentric și aventuros al Barocului, fantezia primește tot mai multă libertate în ceea ce privește ritmul tempoul, armoniile și modulațiile îndrăznețe, tehnici instrumentale sau vocale de virtuozitate. Ca o consecință a faptului că improvizația este una dintre virtuțile interpretului dar și ale compozitorului din Barocul muzical, genul de fantezie devine un vehicul al acestei expresii a libertății totale. Cu toate acestea nu putem afirma nici pe departe că fantezia era caracterizat printr-o libertate absolută ci, mai degrabă printr-un control absolut asupra planului compozițional, prin scheme armonice clare și modulații dinainte stabilite, printr-o scriitură figurativă foarte elaborată având multe tipuri de configurații ale desenului ritmico—melodic, foarte bine consolidate în practica artistică a vremii, transmisă de la maestru la discipol. Trebuia exprimată doar aparența libertății absolute, în realitate compozitorul sau interpretul fiind stăpân pe strategiile de construire ale unei fantezii.

⁶ Idem.

⁷ Ibidem.

⁸ Fanteziile pentru lăută ale lui Valentin Bakfarc sau Tomas de Santa Maria prezintă astfel de caracteristici.

⁹ *Grove's dictionary on line*.

Pe la mijlocul secolului al XVII-lea, bogata tradiție a fanteziei intră într-un declin, mai ales în ceea ce privește muzica pentru lăută și ansamblurile de tip consort. Toccata, Capriciul, Preludiul și Fantezia devin tot mai des doar lucrări introductive la Fugă, Sinfonie, Sonată, și mai puțin lucrări independente, de sine stătătoare, scrise tot mai des pentru instrumente cu claviaturi. Teoreticienii reflectă în scrierile lor aceeași realitate preluată din convențiile practicii interpretative: o lucrare liberă, de tip improvizatoric. Pierre Brosard în 1703, subliniază înrudirea cu capriciul dar și caracterul liber al fanteziei, pentru ca în 1739 Mattheson să facă o comparație cu structura fugii reliefând lipsa de restricții a genului de fantezie. Fantezia liberă câștigă tot mai mult teren, considerându-se a fi o formă complet improvizatorică pe la 1750¹⁰.

J.S. Bach a scris fantezii care preced fuga: *Fantezia în sol minor*, BWV 542 în stilul toccata, *Fantezia cromatică re minor*, BWV 903 care îmbină scriitura de toccată cu recitativul instrumental, *Fantezia în la minor*, BWV 904 compusă în stil preludiu, *Fantezia pe o temă de rondo*, *Fantaisie über eine Rondo*, BWV 918, *do minor*, și *Fantezia în do minor*, BWV 906. Stilul lui Bach îmbină o scriitură cu aparență de improvizare liberă (însă riguros controlată armonic), de tip toccată, cu bogate figurații arpegiate sau desene în polifonie latentă, acorduri arpegiate, formule ritmice în diminuții, acorduri cu septimă, cadențe spectaculoase pe acorduri micșorate (uneori cu septimă micșorată), salturi tonale, la tonalități îndepărtate, etc. Dacă luăm în considerare și cele 15 Invențiuni la 2 și 3 voci numite de el Sinfonii și inițial Fantasias, putem afirma existența unei creații de gen, bogat reprezentată la Bach. Contemporanii și urmașii lui Bach au scris fantezii relativ diferite de stilul bachian: Matheson și Telleman în stilul galant la modă, J.B. Muffat W.F. Bach au împrumutat fanteziei caracteristici ale sonatei și rondoului dar și al unor dansuri la modă, îmbinate cu momente de recitativ instrumental liber. În pofida faptului că era un renumit improvizator, Haendel a compus o singură lucrare în genul fanteziei.

Carl Philipp Emanuel Bach este însă de departe cel mai important compozitor de fantezii, faima sa de improvizator și virtuoz al clavecinului depășind granițele Germaniei natale. Ca un demn reprezentant al preclasicismului muzical dar și ca urmaș al ilustrului său tată de la care a primit în dar meșteșugul compozitoric dar și talentul, Carl Philip Emanuel Bach a compus fantezii care au reprezentat un model pentru generațiile următoare.

Fanteziile sale, născute de multe ori din impulsul inspirației de moment în recitalurile cu care uimea audiența, răspundeau idelurilor estetice ale stilurilor *Empfindsamkeit* (stilul sensibil) sau *Sturm und Drang* (stilul Furtună și Avânt) de a exprima spontan sentimentele, stările, trăirile cu ajutorul muzicii pure instrumentale. Fantezia devine astfel, genul cel mai propriu pentru a crea o dramă muzicală cu ajutorul sunetului instrumental, exprimând ceea ce principiul cuvântător *renderprinzip*, poate exprima în operă sau teatru doar cu ajutorul cuvintelor.

Cele 16 fantezii compuse de Carl Philip Emanuel Bach între anii 1753–1770 pot fi clasificate în două categorii: fantezii cu formă și metru (măsurate) și fantezii libere.

Primele sale fantezii scrise la mijlocul secolului XVIII au metru, tonalitate constantă, formă și caracter de menuet, sonată sau chiar rondo. Fanteziile libere nu sunt încadrate metric, nu au bare de măsură și prezintă o scriitură figurativă de virtuositate, schimbări tonale neașteptate, acorduri alterate și modulații la tonalități îndepărtate. Preocuparea compozitorului pentru acest gen s-a concretizat și în scrieri teoretice de mare valoare documentară, cum ar fi capitolul dedicat improvizăției și fanteziei libere din tratatul său *Versuch über die wahre Art des Clavier zu spielen*.¹¹ Dintre fanteziile libere compuse între 1782–1787, H277.78–79, 284, 300 sunt măsurate iar H 289, 291 nu prezintă încadrare metrică.

Fanteziile mozartiene

Dintre cele șapte fantezii compuse de Mozart pentru instrumente cu claviatură, ultimele două, k.v. 594 și k.v. 608 sunt compuse pentru orgă mecanică, astfel că în vizorul analizelor noastre vor intra doar fanteziile pentru klavir: k.v. 383 în do minor, k.v. 394 în Do major, k.v. 396 în do minor k.v. 397 în re minor și k.v. 475 tot în do minor.

¹⁰ Cf. cu *Grove's Dictionary on line*.

¹¹ Scris în 1753 în varianta publicată în 1925 de C.F. Kahnt, la Leipzig, începând cu p. 125, în ediția publicată de Norton, New York în 1949 în traducerea lui William Mithcell, p. 430–445.

Din Fantezia pentru pian kv 383 C Anh. 32 în fa minor s-a păstrat doar un fragment la fel ca și din Fantezia k.v. 616 Anh. 92 în Do major care a fost concepută pentru o formație mai puțin obișnuită, armonică, flaut, oboi violă și violoncel. Din această ultimă piesă s-au păstrat doar două rânduri fiind astfel imposibil de reconstituit.

Apariția repetată a tonalității do minor în aceste fantezii ne oferă indicii asupra faptului că Mozart a avut o afinitate cu etosul acesteia utilizând-o și în alte lucrări cum ar fi: Fuga pentru două pian KV 426, prelucrată atât pentru orchestră cât și pentru cvartet de coarde, Missa KV 427, Concertul pentru pian și orchestră, KV 491. Afectul tonalității do minor este descris de diferiți teoreticieni ca fiind special, exprimând în convenția vremii: amabilitatea dar și tristețea deopotrivă, după Johannes Mattheson sau dorul, sentimentul iubirii neîmpărtășite, suspinele unui suflet însetat de dragoste după Daniel Schubart.¹² De asemenea observăm că atât J.S. Bach cât și C.Ph.Em. Bach au utilizat această tonalitate cel mai des în fanteziile lor.

Particularitatea Fanteziilor k.v. 394 și 457 este aceea că ele preced o altă formă: o fugă în primul caz sau o sonată în cel de-al doilea caz. Modelul baroc (preludiu, toccată, fantezie și fugă) poate fi amintit aici însă doar în primul caz, în cel de-al doilea, fantezia precede cel mai important gen al Clasicismului creând modele, de pildă pentru Beethoven *Sonata quasi una fantasia* op 27 nr. 2 (Sonata lunii) și anticipând fantezia romantismului.

În ceea ce privește modelul haydnian, putem aminti faptul că există doar un singur opus pentru pian și anume Fantezia în Do major cuprinsă în catalogul Hoboken la numărul VII:4 lucrare ce poartă de altfel numele original de *Capriccio* Fantezia haydniană are o formă de sonată mai liberă în ceea ce privește structura, caracterizată în principal de ample segmente dezvoltătoare, cu o quasi repriză ce readuce două elemente tematice opozitorii tonal în primul segment *Do–Sol* „reconciliate” în final: *Do–Do*.

Fantezia k.v. 394 sau 383 a în Do major a fost compusă în 1782 și este urmată de o fugă. De altfel, partitura originală poartă denumirea de *Praeludium* (Fantaisie)¹³ und Fugue, semn că Mozart a dorit ca această primă secțiune a duplexului muzical să fie o fantezie păstrând însă convenția de gen a preludiului înaintea fugii.

Strofele A și B se constituie ca segmente contrastante tematic – dar și din punct de vedere al mișcării *Adagio* și *Andante* – ale unei forme libere în lanț, în care compozitorul dă frâu imaginației și inspirației melodico–ritmice în nu mai puțin de 10 idei tematice diferite: A–B–C–D–E–F–G–H–I–Dv–J. O neobișnuită expresivitate retorică se degajă încă de la primele enunțuri motivice la unison și secvențiale, ale primei strofe, *Adagio*. Jocul tonal major–minor, inflexiunile tonale la sol minor, notele melodice cromatice, sau acordul micșorat cu septimă micșorată sunt doar câteva elemente, surprinzătoare încă de la debut.

Ex. Strofa A, fraza a, Mozart, *Fantezia k.v. 394 în Do major*



Cel de-al doilea segment B, în *Andante*, măs. 9–14 aduce în prim plan o temă dramatică expusă în re minor în planul mâinii stângi – acompaniată cu acorduri ostinate în formulă de triolet – a cărei melodică „neliniștită” va modula către mi minor apoi către alte tonalități.

¹² Grove's Dictionary on line.

¹³ Neue Mozart Ausgabe, p. 10.

http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=202&gen=edition&l=1&p1=10, accesat în 18 ian 2018.

Ex. Strofa A, fraza a, Mozart, *Fantezia k.v. 394 în Do major*



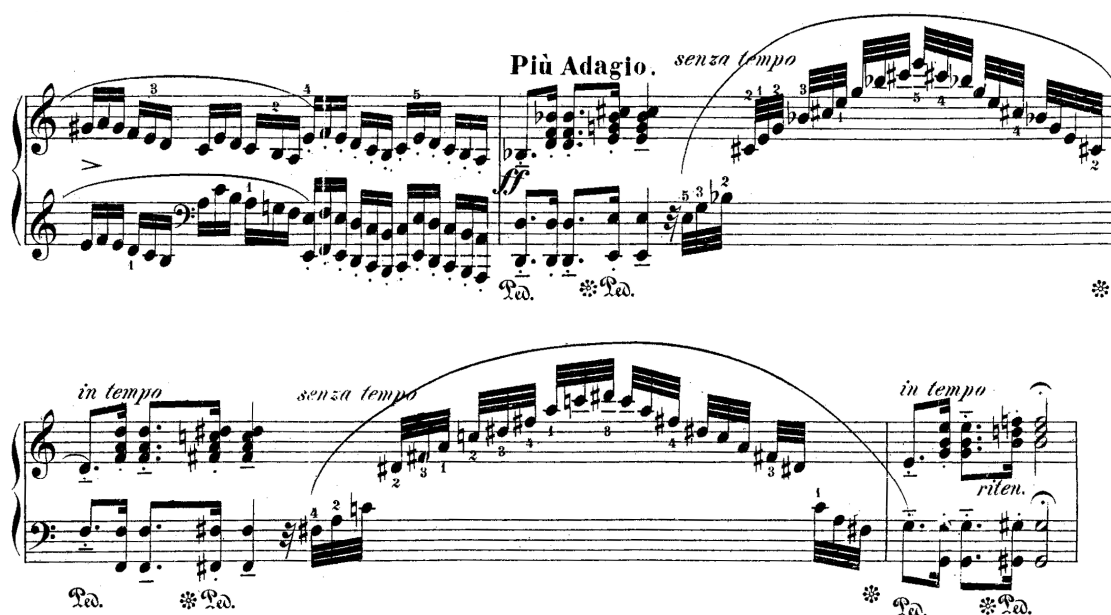
Scriitura figurativă de tip arpeggiat va fi prezentă atât în segmentul C pornind de la o singură voce apoi două cât și în segmentul D în Mi b major, în dialog imitativ ale celor două voci care completează melodia alternativ în cele două registre ale pianului

Ex. Strofa D, începutul, Mozart, *Fantezia k.v. 394 în Do major*



Dacă strofele F, G și H continuă aceeași scriitură imitativă cu caracter de modulație continuă, segmentul I aduce o scriitură de tip recitativ bazată pe arpegii micșorate cu septimă micșorată și acorduri în re minor și mi minor.

Ex. Mozart, *Fantezia k.v. 394 în Do major*, segmentul I



Pasajele libere, schimbările agogice, desenele cromatice arpegiate sau în scară, de agilitate, sunt caracteristici ale scriiturii de fantezie care nu lipsesc din segmentele acestei lucrări.

Ex. Fantezia, k.v. 394 în Do major, Adagio–Presto



Legătura cu fuga se face printr-o cadență finală deschisă pe dominantă fiind interpretată doar cu o mică cezură, ca o continuare a fanteziei.

Cadența finală este de asemenea deschisă, în tonalitatea dominantei (sau a omonimei) care pregătește apariția fugii, în tonalitatea de bază, Do major

Fantezia în do minor, k.v. 396, sau 385 f a avut la bază un „fragment de fantezie”, *Fragment einer Fantaisie in c*, compus inițial de Mozart în Viena în august – septembrie 1782 pentru vioară. Tempoul indicat în manuscris era *Adagio* fragmentul având 27 de măsuri iar vioara intra la măsura 23¹⁴. Datorită scriiturii extrem de bogate în figurații a pianului, Maximilian Stadler a completat cu încă 70 de măsuri această lucrare și a finalizat-o în Do major. Lucrarea a rămas doar pentru pian iar copia realizată de însăși mâna lui Stadler poartă dedicația pentru Constanze Mozart¹⁵. Această versiune finală se cântă și este considerată a fi fantezia pentru pian numărul 2.

Elementele de limbaj specifice fanteziei sunt prezente și recognoscibile într-o asemenea măsură încât pentru Stadler a fost aproape clar că aceasta a fost intenția lui Mozart. Cu toate acestea, forma finală este aceea de sonată cu structură liberă. Scriitura temelor este bogată în pasaje de virtuoziție, coloraturi, ornamente, note melodice ornamentale cromatice, diatonice, ritmul este extrem de suplu, complex datorită alternanței diviziunilor normale cu cele excepționale.

Desenul melodic–ritmic al primei teme de numai patru măsuri este extrem de dens: pasaje arpegiate în diminuții ritmice, acordul micșorat cu septimă micșorată, ritm punctat și grupete sincope, patru planuri sonore apogiată triplă pasaje de virtuoziție în formă de scară etc.

Ex. Tema A, Mozart, Fantaisie nr. 2 k.v. 396 sau 385 f



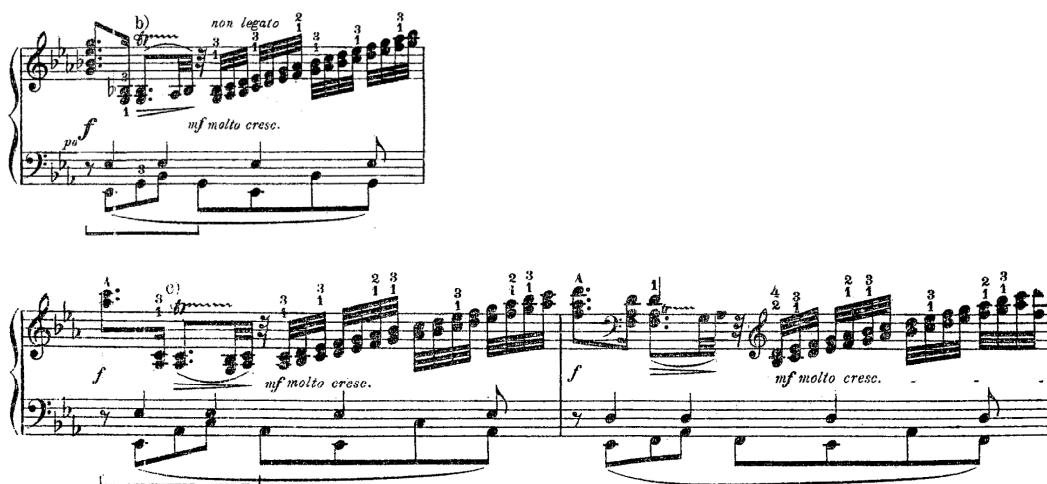
¹⁴ Așa cum se poate observa în catalogul http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=189&gen=edition&l=1&p1=181 pg 181-183 Neue Mozart Ausgabe (Stadler completion).

¹⁵ Cf cu Zaslaw, Neal, with Cowdery, William eds., *The Complete Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*, p. 295–296, New York: W.W. Norton & Co., 1990.

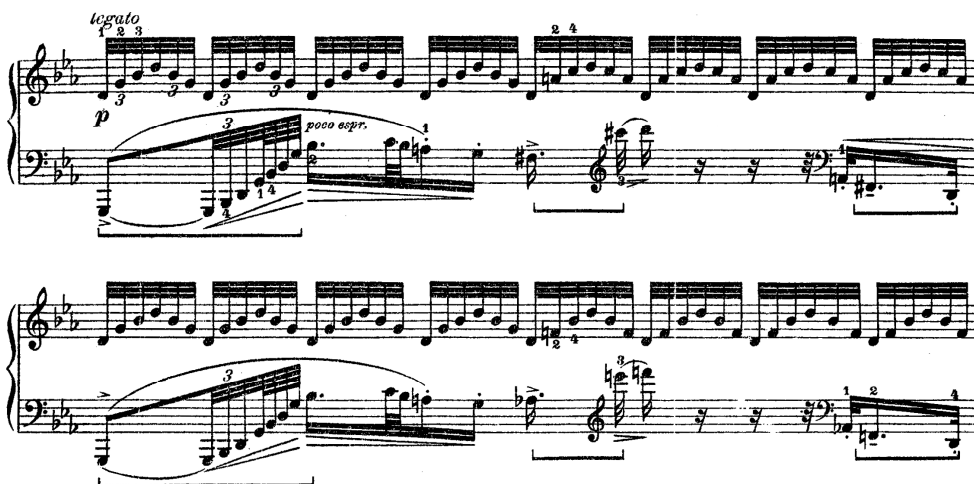


Tema a doua, B este expusă în tonalitatea *Mib major* și prezintă o scriitură de scară în terțe, în registrul superior și două planuri sonore la mâna stângă.

Ex. Tema a doua B, Mozart, *Fantaisie nr. 2*, k.v. 396 sau 385 f



În Dezvoltare scriitura de virtuositate este prezentă atât în pasajele arpeggiate ale acompaniamentului mâinii drepte cât și în planul melodic ce se desfășoară prin salturi dintr-un registru în altul al pianului conferind spectaculozitate interpretării.



Conform scenariului sonatei clasice, repriza readuce temele din expoziție în tonalitatea de bază. Dincolo de această aliniere la structura celei mai importante forme a clasicismului, caracterul de fantezie este prezent în această lucrare prin scriitura bogat ornamentată cu inflorescențe de tip improvizatoric.

Fantezia k.v. 397 sau 385 g, în re minor, compusă de asemenea în 1782 este una dintre cele mai cunoscute și interpretate lucrări ale lui Mozart. Este o lucrare neterminată, se pare că ultimele 10 măsuri au fost pierdute. Deoarece manuscrisul original nu a supraviețuit o altă ipoteză ar fi aceea că Mozart nu a apucat să termine această fantezie.¹⁶ Se crede că ultimele 10 măsuri ar fi fost completate de August

¹⁶ Ephraim Hackmey, *Mozart unfinished Fantasy. Thoughts about the Fantasy in D minor K.v. 397.*

Eberhard Müller, un admirator al lui Mozart.¹⁷ Lucrarea a fost publicată pentru prima dată în 1804 în versiunea nefinalizată, purtând denumirea de *Fantaisie d'introduction – morceau détaché*¹⁸. Acest lucru sugerează faptul că inițial Mozart a dorit ca această lucrare să fie cuprinsă într-un diptic. O altă versiune a fost realizată de Compozitorul austriac Gerhardt Prasent, un aranjament pentru orchestră de coarde intitulat *Fantasia Quartett in D* în care prima parte este Fantezia în re minor scrisă de Mozart.

Structura acestei fantezii apare ca fiind multisețională, cu mai multe mișcări în tempo diferit:

Andante, Adagio, Presto Tempo primo Presto, Tempo primo, Allegretto.

Forma este mozaicată și conține un prim segment introductiv în scriitură arpeggiată figurativă în tempo *Andante*, de 11 măsuri cu un caracter dramatic

Ex. Mozart, *Fantezia în re minor k.v. 397*, introducere *Andante*



Secțiunea mediană B conține două teme cu un caracter contrastant pe care le-am notat în analiză cu B – 8 măsuri și C – 8 măsuri, a căror alternanță amintește de forma tripentastrofică B–C–Bv–Cv–B. Tonalitățile în care apar cele două reveniri ale temelor sunt în *la minor* – Bv și *sol minor* – Cv pentru ca ultima revenire a B-ului să readucă tonalitatea de bază re minor.

Tema întâia, este caracterizată printr-o expresie de lamento, extrem de sugestivă în care celule de tip sospiro, cromatice accentuează starea de tristețe.

Ex. Mozart, *Fantezia în re minor, Adagio*, tema 1. sist 4



¹⁷ cf cu Hirsch, Paul (1944). *A Mozart Problem*. *Music and Letters*. *Neue Mozart Ausgabe*, criticași report http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=203&l=1&p1=120, p. 120.

¹⁸ Grove's Dictionary on line, *Fantasy*, articol scris de Cristopher D.S. Field, E/ Eugene Helm, William Drabkin.



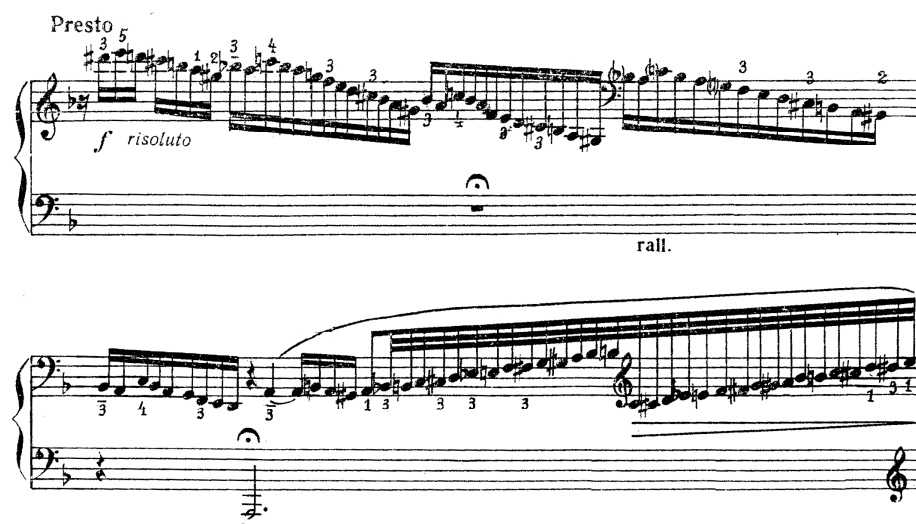
Tema a doua, debutează cu o frază de tip introducere, intens cromatizată urmată de o idee muzicală tumultuoasă și foarte dramatică în scriitură ostinată.

Ex. *Fantezia în re minor, tema a doua*



Cele două teme sunt întrețesute cu pasaje de mare spectaculozitate, libere, cromatice, cu desen de scară sau arpegiate și mișcare de asemenea contrastantă *Presto – a tempo – Presto – a tempo*

Ex. *Fantezia în re minor, Mozart k.v. 397, segmentul Presto*



Ultima și cea de-a treia secțiune C, este alcătuită din cinci idei tematice diferite, pătrate întrucât fiecare are extensia unei perioade de opt măsuri astfel se conturează o formă de asemenea pentastrofică cu re-priză: D–E–F–Fv–D și coda. Conform convenției de repetare și a barelor duble delimitatoare este posibil ca Mozart să fi gândit această secțiune într-o formă tristrofică cu strofa a doua amplificată astfel:

A	B	A, Coda
D	E, F, Fv	Dv
8	8 8 8	8

Tema D care deschide această fantezie este o temă veselă, optimistă expusă în tonalitatea Re major aducând împreună cu tempoul mișcat *Allegretto* anihilarea etosului tristeții din prima secțiune în re minor.

Ex. Fantezia în re minor k.v. 397, tema D



Caracterul liber de fantezie apare aici atât în scriitură cât și în formă, astfel o structură posibilă a întregii lucrări ar fi:

A	B	C
A	B – C – Bv – Cv – B	D – E – F – Fv – Dv
Introd		
Adagio	Adagio, Presto Tempo primo Presto, Tempo primo	Allegretto

Fantezia KV 475 este singura lucrare de gen pe care Mozart a compus-o ca introducere la o sonată. Compusă în 20 mai 1785, a fost publicată în același an în decembrie împreună cu *Sonata KV 457* în do minor, ca număr de opus 11¹⁹. Este alcătuită din cinci mișcări independente din punct de vedere tematic, astfel încât putem afirma că există o formă în lanț în care fiecare segment conține una sau două tematică cu personalitate proprie.

A–B	C–D	E–F	G	Av
Adagio	Allegro	Andantino	Piú Allegro	Primo tempo
do~Fa# Re~Si Mi	la/sol Fa	Sib~Fa	sol~Sol	do

Deschiderea fanteziei se face printr-o temă scurtă, motivică expusă la unison în do minor, în prima măsură, o temă cu o configurație retorică de tip întrebare al cărei răspuns se produce în următoarele două celule motivice printr-un desen melodic al cărui expresivitate e cunoscută sub numele sospiro sau suspin²⁰. Compozitorul uzitează acordul micșorat cu septimă micșorată dar și cu terța coborâtă, pentru a construi încă din primul motiv o tensiune dramatică specială intensificată prin încă două secvențe.

Ex. Fantezia în do minor KV 475, strofa A, începutul



¹⁹ Otto Jahn, *Life of Mozart*, Cambridge University Press, vol. II, 2013, p. 449.

²⁰ Celule melodico–ritmice de obicei alcătuite din două sunete alăturate, despărțite prin pauze cu efect retoric de suspin.



Exploatarea motivului unisonic prin bași alberti și secvențe, prezintă un efect dramatic de mare expresivitate în această primă secțiune a formei.

Întregul eșafodaj armonico-tonal se bazează pe desenul cromatic descendent sau ascendent, passus duriusculus care se poate observa în toată mișcarea basului. Cromatizarea intensă creează o stare de continuă fluctuație tonală și tensiune dramatică. Substituirea enarmonică este de asemenea prezentă în măsurile 15–16 ale acestei secțiuni făcând trecerea de la tonalitatea miș minor la Si major, ceea ce depășește cu mult granițele convențiilor tonale ale stilului clasic.

Ex. Fantezia în do minor KV 475, măs. 11–18

Cea de-a doua secțiune B, în tempo *Adagio*, în *Re major* are aspectul unei forme mici bistrofice cu repriză în care perioadele au dimensiuni micșorate la 4 măsuri.

Următoarea secțiune a *Adagio*-ului (măsurile 26–35) se desfășoară pe o temă lirică în tonalitatea *Re Major*. Tema de 4 măsuri se repetă la octavă într-un registru acut. Repetarea și reluarea acestei idei nemo-dulante aduce o cadență armonică bine venită în urma modulațiilor abrupte ale primei secțiuni

Ex. Fantezia în do minor KV 475, măs. 27–32, *Adagio*



Allegro constituie o a treia secțiune mare C, mai elaborată, decât precedenta, care conține două subsecțiuni: în prima C, se disting două perioade muzicale în la minor măsurile 36–44 în și respectiv sol minor măsurile 45–55 cu un caracter dramatic–orchestral potențat de figurațiile de tip tremollo ale mâinii drepte și desenul în octave al melodiei din bas.

Ex. *Fantezia în do minor KV 475*, măs. 36–44 ideea muzicală C



Construcția următoarei teme D a secțiunii, (m. 56–65) prezintă o temă cantabilă în stilul ariei, acompaniate de basi albertini. În tonalitatea Fa major tema, luminoasă își schimbă treptat etosul prin incursiuni înspre omonima minoră, fa minor (m. 62–65),

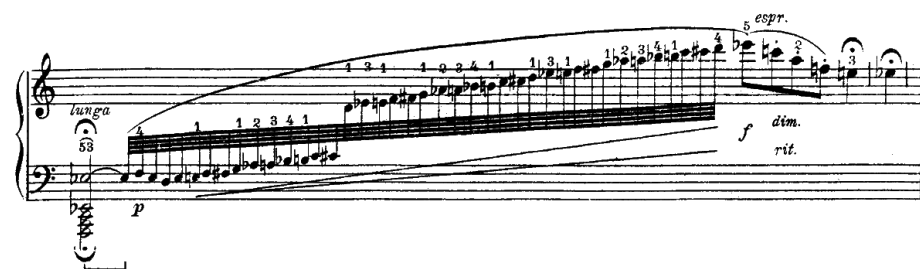
Ex. *Fantezia în do minor KV 475*, măs. 56–65, ideea muzicală D





Culminația acestei instabilități tensional-dramatice se va face pe pasaje de „coloratură” instrumentală libere, ce străbat claviatura până la fa din subcontraoctavă și au caracter figurativ de tip improvizatoric poposind pe acorduri de dominantă cu septimă ultimul fa la do mib, fiind acordul de dominantă al tonalității următorului segment D al Fanteziei în Si major.

Ex. Fantezia în do minor, segmentul final al secțiunii C



Secțiunea *Andantino*, măsurile 86–124, *Sib Major – Fa major*, conține de asemenea două idei muzicale cu caracter cantabil articulând o formă mică pentastrofică alcătuită după modelul E–Ev1–F–Fv–Ev2. Prin caracterul cantabil și desenul melodic se aseamnă cu secțiunea *Adagio* cu care prezintă de altfel și înrudiri tematice.

Ex. Fantezia în do minor KV 475, *Andantino*, măs. 86–90, ideea E



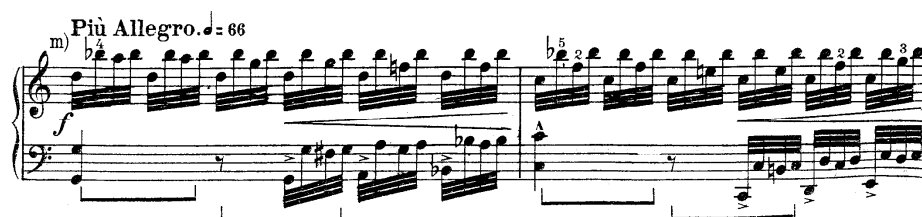
Ex. Fantezia în do minor KV 475, *Andantino*, măs. 102–106, ideea F



În această ultimă idee tematică se remarcă influența acompaniamentului de ostinat precum și cromatizarea intensă a melodiei care trece în planul discântului.

Secțiunea G, *Più Allegro* este extrem de dinamică datorită formulelor ritmice în diminuție și scriitura de tip toccata. Cu un puternic caracter dezvoltător, această secțiune prin agilitatea cerută prin nuanța de *f*, prin inflexiunile modulatorii continue ce evoluează descendent până în registrul grav al pianului creează o tensiune dramatică culminativă ce se vor degaja în reparația temei inițiale în ultima secțiune cu valoare de repriză.

Ex. Fantezia în do minor KV 475, debutul secțiunii G



Pasaje pe arpegii formate și din acorduri minore, micșorate, cu septimă mențin recuceresc registrul acut printr-un dialog inclusiv dinamic între *p* (arpegii) și *f* (acorduri) pentru a pregăti intrarea temei A din *Adagio*. Acest final, în continuu contrast dinamic și retoric, rămâne deschis printr-un pasaj în do minor melodic către primele sunete ale sonatei *all attaca*.

Ex. Fantezia în do minor KV 475, finalul măs. 174–176



Repriza tematică și tonală este o caracteristică care apare și în fanteziile lui Carl Philipp Emanuel Bach. În final forma Fanteziei se întregeste cu reapariția neașteptată a *Adagio*-ului din introducere, concluzionând astfel asupra unității lucrării.

Fantezia KV 383c sau KV Anh, 32 este un fragment în fa minor compus de Mozart în 1789, fiind astfel ultima în ordinea cronologică preocupărilor compozitorului pentru acest gen. Cu toate că fragmentul conține doar 14 măsuri, densitatea evenimentelor dramatic-muzicale este impresionantă constituind un summum al limbajului și stilului mozartian în privința fanteziei ca gen. În tempo *Adagio* ideile muzicale, bogat ornamentate cu pasaje de „colorautră” instrumentală, prezintă o configurație motivic-celulară în care armonia fluctuantă jalonează cezuri către tonalitățile Si b major, do minor, do major, fa minor pe acordul dominantei pe care se încheie primul segment de 6 măsuri. Este prezentă melodia cantabilă, lirică dar și enunțul unisonic cu caracter retoric dramatic bine definit în stilul mozartian.

Ex. Fantezia KV 383c, Măs. 1–6



Surprinzător, cea de-a doua idee muzicală cu configurație de arie vocală, este introdusă prin salt tonal în Lab major, iar evoluția liberă, spectaculoasă a melodiei impregnată cu pasaje ornamentale luxuriante, conduce către o cadență de data această nu în Lab ci evitată printr-un acord micșorat. Mozart se joacă și cu armonia conferind diescursului muzical ambiguitate prin inflexiuni către Si major, apoi posibil către do

minor. Întrebarea va rămâne deschisă pentru eternitate, deoarece mâna lui Mozart s-a oprit aici, poate din lipsă de inspirație, timp sau poate că răspunsul a fost creat dar manuscrisul s-a pierdut. Curiozitatea însă rămâne lipită de ultimele acorduri, purtând dorința de a reînvia magia cu care Mozart vrăjește și astăzi, chiar și din fragmente, sufletele ascultătorilor de pretutindeni.

Ex. Fantezia KV 383c, Măs 7–14



În loc de concluzii

Fantezia este un gen special în creația lui Mozart, născut din admirația sa pentru muzica Barocului, în special a predecesorilor J.S. Bach, G.F. Haendel, printre care se numără și C. Ph. Em Bach a cărui faimă era recunoscută de întreaga viață muzicală a Europei.

În 1781, Mozart s-a mutat la Viena, fapt care i-a permis să studieze și să interpreteze lucrările lui Haydn pe care-l prețuia și îl admira. În casa baronului Gottfried von Swieten din Viena unul dintre cei mai influenți patroni ai artelor muzicale a timpului, Mozart a putut audia în fiecare duminică muzica lui J.S. Bach. Baronul avea una dintre cele mai complete biblioteci muzicale deținând și cele mai multe partituri bachiene printre care „Arta Fugii” și „Clavecinul Bine Temperat”. Se cunoaște faptul că Mozart a făcut aranjamente ale fugilor bachiene pentru cvartetul de coarde al baronului, pentru a fi interpretate în recitalurile de duminică. Tot în această perioadă, Mozart a copiat pentru studiul personal mai multe canoane și fugi²¹ ale măștrilor secolului XVII și XVIII nord germani dar și italieni. Admirația sa pentru tehnica acestor măștri s-a concretizat în opusurile mature ale creației sale în care polifonia stă la mare cinste.

Preludiul *Fantasia* și Fuga în Do major k.v. 394 sunt mărturii ale acestei puternice influențe. Faptul că această creație a fost dedicată soției sale nu este întâmplător. Într-o scrisoare trimisă surorii sale Nannerl, Mozart povestește despre contextul apariției acestor lucrări:

²¹ Erich Hertzmann, „Mozart’s Creative Process,” in *The Creative World of Mozart*, ed. Paul Henry Lang, New York: W.W. Norton & Co., 1963, p. 17–30. În p. 26 Hertzmann menționează: „Încă avem copiile sale autograf, la o fantezie de Froberger și un canon de Byrd”, apud Hackmei Ephraim, op. cit. „We still possess his autograph copies of a fantasia by Froberger and a canon by Byrd.” P. 13.

„Baronul von Swieten la care mă duc în fiecare duminică, mi-a dat acasă toate lucrările lui Sebastian Bach și Haendel (pe care trebuie să i le cânt). Când Constanze le-a auzit s-a îndrăgostit imediat de ele.... Ei bine, cum mă aude toate ziua cântând din ele, m-a întrebat dacă eu am scris vreuna vreodată și cum i-am răspuns că nu, m-a certat, cum de nu am scris până acum cea mai frumoasă și artistică formă muzicală care există, și nu m-a lăsat până nu am promis că voi scrie o fugă pentru ea. ...Așa că, astea sunt originile fugii mele... În timp, când o să am o oportunitate, intenționez să mai compun încă cinci și să i le dedic Baronului von Swieten....”²²

Fantezia reprezintă unul dintre genurile care străbate timpurile și stilurile muzicii datorită caracterului ei liber, deschis către surpriză și improvizație. Putem afirma că Fantezia este în creația lui Mozart o emanație a spiritului Barocului Muzical, deoarece modelele de scriitură, tonalitate, armonie, desen melodic sau de acompaniament perpetuează maniere de tehnică compozițională și expresivitate consacrate de tradiție. Întâlnim aici pasaje arpeggiate și tocate, schimbări de tempo și caracter, cezuri sau coroane pe acorduri micșorate cu septimă micșorată, pasaje cromatice libere, melodii bogat ornamentate, modulații surprinzătoare și îndrăznețe, salturi tonale, bași cromatici, inversări de planuri, formă mozaicată, multitematică și multe alte elemente comune cu creațiile lui Johann Sebastian sau Carl Philip Emanuel Bach.

Faptul că doar două dintre fanteziile mozartiene au fost finalizate de el însuși nu știrbește cu nimic valoarea artistică a celorlalte trei, care rămân deschise oricărei interpretări, asemeni formei și spiritului liber în care au fost concepute.

Bibliografie

Dicționar de termeni muzicali, Editura Enciclopedică, București, 2008 ed. II-a revăzută și adăugită.

DEX on line, sinonime.

The Complete Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart, editori Zaslaw, Neal, with Cowdery, William, New York: W.W. Norton & Co., 1990.

Neue Mozart Ausgabe, critical report and scores, on line

https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2.

Anderson, Emily *The Letters of Mozart and His Family*, editura Macmillan, Londra 1938.

Atlas, Raphael, *Coherence vs. Disunity: The Opening section of Mozart's Fantasy k. 475*, Indiana University, 2010 teză de doctorat.

Field, Christopher D.S, Helm, Eugene, Drabkin, William, *Fantasia în Grove's dictionary on line*, accesat în 18 ian 2018 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>.

Hackmey, Ephraim, *Mozart unfinished Fantasy. Thoughts about the Fantasy in D minor k.v. 397*, Indiana University, 2012 teză de doctorat.

Hirsch, Paul, „A Mozart Problem”. *Music and Letters Journal*, Vol XXV, nr. 4, 1944, pg. 209–212, Oxford University Press.

Jahn, Otto, *Life of Mozart*, Cambridge University Press, vol. II, 2013.

Partituri preluate de pe imslp.org și Neue Mozart Ausgabe.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Miscellaneous Works for Piano; Urtext of the New Mozart Edition*, Kassel ed. Bärenreiter, 2005.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Klavierstücke*, Munich ed. G. Henle Verlag, 1983.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Fantasia d-moll, KV397*, Munich ed. G. Henle Verlag, 1983

²² Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family*, editura Macmillan, Londra 1938, p. 34.

Partea a II-a

Muzica românească – ipostaze ale creației moderne și contemporane

Enescu contemporanul nostru¹



Lucrarea își propune să evidențieze câteva dintre aspectele noi și vizionare ale limbajului muzical enescian, elemente care și-au pus amprenta asupra generațiilor următoare de compozitori români. Modernitatea și unicitatea modelului enescian a creat viziuni originale în lucrările unor compozitori contemporani. Printre aceștia, reprezentanții școlii transilvane de compoziție prezintă o categorie de muzicieni în a căror principii de creație se regăsesc scilipiri, reflexii ale geniului enescian.

Deși se înfățișează mai degrabă ca un clișeu sau o parafrază a celebrei cărți de teatrologie a anilor '60 ce-l are ca protagonist pe marele WILL credem că titlul ales ar fi fost mai lămuritor la forma interogativă: *Poate fi Enescu contemporanul nostru?*

Sau reprezintă doar o filă de glorioasă istorie a geniului românesc de care ne amintim când și când răsfoind pagini de album interbelic.

În anii '60, polonezul Jan Kott analiza în celebra sa carte, creația dramatică shakespereană din perspectiva adaptării tipologiilor, caracterelor, situațiilor dramelor sale la actualitate, la contemporaneitate. Cheia reușitei acestei interpretări se găsește tocmai în universalitatea tipologiilor umane, în imuabilitatea unor legi morale, în surprinderea și descoperirea arhetipurilor, a esențelor sufletului omenesc și a legilor ce-l guvernează, în adevăruri absolute ce transcend timpul istoric putând fi adaptate oricărei realități sociale. În conștiința umanității, geniile își marchează prin aceste adevăruri absolute forța de cuprindere a lumii în cristalul perfect al gândirii creatoare. O gândire unică ce izvorăște din calități umane excepționale, referențiale pentru generații. Din această perspectivă geniul enescian străbate timpurile și devine contemporanul nostru.

Model uman și cap de școală pentru compoziția românească, referențial absolut pentru arta interpretativă, fie ea violonistică, pianistică sau dirijorală, Enescu încă deschide căi creatoare și formează caractere inspirând pe toți cei care doresc să-l cunoască.

Pentru școala componistică românească sinteza artei savante europene cu limbajul, savoarea și atemporalitatea artei muzicale țărănești, rămâne și astăzi fecundă în structura profundă a semnificațiilor și mesajului create de marele compozitor. Căci drumurile au fost deschise, rafinamentul și măiestria țesăturilor muzicale enesciene au satisfăcut gustul nesățios al generațiilor tinere de compozitori ai anilor '60 pentru arta adevărată, în peisajul jalnic, sărăcăcios, deșertic al prerogativelor estetice ale pășunismului realist impus de preceptele jdanoviste adaptate ideologiei vremii. Generațiile de compozitori ai școlii românești de după moartea lui Enescu, începând cercetarea creației sale, și în special a modernității absolute a ultimului său opus, *Simfonia de cameră*, s-au hrănit din abundența valorii autentice. Printre ei, mai puțin studiați au fost compozitorii școlii transilvane de compoziție.

Câteva dintre modelele ce au generat o forjare sigură pe drumul originalității și al afirmării specificului național în condițiile unor limbaje înnoite ale generației postenesciene, eterofonia enesciană apare ca fiind una dintre cele mai importante.

¹ Lucrare prezentată la Sesiunea de comunicări științifice a Facultății de Arte cu titlul *Structură mesaj și identitate în comunicarea artistică*, în cadrul Săptămânii Științifice a Universității din Oradea, în 29 mai 2015.

2 Eterofonia, de la unison (*Preludiul la unison*) la plurimelodie (*Vox Maris, Simf. Cameră*), de la poliheterofonie la textura eterofonică

Eterofonia este un fenomen natural de tradiție ancestrală în cultura folclorică românească și universală. A fost recuperată de gândirea polifonică a lui Enescu prin conștiința condiției monodice și a pendulării sale între unison (*Preludiu din Suita I*) și plurimelodie (poemul *Vox Maris, Simfonia de cameră*) după cum remarca Ștefan Niculescu.² În studiul său *Polieterofonia enesciană*³ T. Olah afirma că prin aplicarea pe orizontală și verticală a vocilor eterofonice egale ca importanță, gândirea componistică a lui Enescu se identifică cu cea a compozitorilor celei de-a doua școli vieneze.

Textura eterofonică apare ca o firească continuare a tradiției și la compozitorii școlii clujene de compoziție urmând drumul evolutiv al înnoirii limbajelor și mijloacelor de expresie prin împletirea texturii eterofonice, cu momente aleatorice, improvizatorice, polifonii de atacuri, tehnici rezultate din calculul matematic, sugestia grafică.

S. Toduță creează o plurivocalitate rezultată pe alte căi decât ca enesciană „prin mijlocirea vechilor maeștri renașcențiști medievali... prin înflorirea unor melodii vocale cu ajutorul figurației....”⁴ sau prin prelucrarea sintaxei în spiritul parlando-rubato-ului doinit românesc. Un exemplu de eterofonie convergentă este în deschiderea *Oratoriului Miorița*, numită *Eterofonia*.

Exemplu 1: S. Toduță, *Oratoriul Miorița – Eterofonia*, măs. 1–6.

The musical score for 'Eterofonia' from S. Toduță's *Oratoriul Miorița* (measures 1-6) is presented for a large ensemble. The tempo is marked 'Alla doina, molto rubato'. The score includes parts for Flauto I, Clarinetti in Do, Tenori I, Coro Maschile, Pupa I, Pupa 2, Pupa 3, Pupa 4, Violini I, Flauto II, Clarinet II, Tenori II, and Coro. The notation is complex, featuring multiple staves with various rhythmic values and dynamics (ppp, pp, m). Some parts are marked 'con sord.' (con sordina) and 'quasi gliss.' (quasi glissando). The lyrics 'Po-un pi-clor de-ai, Dan-ai pre-ver-di,' are visible in the vocal parts.

² Ș. Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale, I”, în *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală București, 1980.

³ T. Olah, *Polieterofonia enesciană – o nouă tehnică de compoziție*, în rev. *Muzica*, București, nr. 1/1982.

⁴ V. Herman, *Formă și stil în creația compozitorului S. Toduță*, în *Studii Toduțiene*, Ed MediaMusica, Cluj-Napoca, partea a II-a, p. 8–9.

Alte exemple sunt edificatoare: liedul *Locuită de un cântec* aduce un tip de scriitură parlando-rubato, neîncadrabil metric unde efectul de eterofonie este evident la fel ca în liedul *La curțile dorului* măs. 6–7 din 3 *Madrigale pe versuri de L. Blaga* și exemplele ar putea continua.

La generația discipolilor maestrului Toduță, eterofonia găsește o complexitate rezultată din calcul matematic sau din principii constructiviste generate de gândirea serial-dodecafonică.

Soluții inedite ne oferă Vasile Herman în Simfonia întâia, 1976, partea a VI a, *Heterofonia, Molto moderato, e cantabile*, (măs. 245) unde heterofonia grupurilor instrumentale intră în imitație creând o textură complexă.

Ex. 2: V. Herman, *Simfonia I*, partea VI, **Heterofonia**, măs. 245



Una dintre stilele compozitorului este folosirea tehnicilor eterofonice care suprapun nu liber, ci riguros structuri ritmico-melodice în straturi diferite, construite pe repetarea ostinată a unei singure formule (izomorfie) urmărind același traseu melodic. Se produce astfel o heteroritmie globală și o poliritmie pe verticală care anulează detaliul creând o textură complexă.

Ex. 3. V. Herman, *Simfonia 1*, măs. 150–151, coarde. 9 straturi de complexitate ritmică diferită

The image shows a musical score for Example 3, which is a section from the first symphony by Vasile Herman, measures 150–151, for strings. The score consists of six staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass clefs). The music is written in a complex, overlapping manner, with many notes and rests on each staff, creating a dense texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte). The overall effect is one of intricate heterophony, where different instrumental groups play variations of a similar melodic theme simultaneously.

În Simfonia a treia, *Metamorfoze, Doine*, secțiunea mediană, *Melos*, segmentul cuprins între măs. 225–230 este scris în manieră eterofonică, intrările fiecărei partide făcându-se într-un stretto la jumătate de timp, pornind de la nota mi, fapt care conferă partiturii un aspect grafic simetric, în evantai.

Ex. 4. V. Herman, *Simfonia a III-a*, măs. 225–227, **Melos**, suflătorii.

Elemente de grafism-aleatorism mai găsim, spre exemplu în Variațiunea a IV-a, a *Simfoniei pentru coarde* de Terenți Ede, variațiune continuă, sudată cu a treia, care folosește tehnica aleatorică în configurarea unui spațiu alcătuit din multiple fragmente cu desene geometrice diferite care se întrepătrund sau sunt congruente pe axa temporalității în anumite momente ale interpretării (6 momente). Aceste fragmente rămân suspendate pe câte un sunet final al cărui atac se va face după un model ritmic ales generând o polifonie de atacuri.

Ex. 5. Terenți Ede, *Simfonia pentru coarde*, măs. 3–4

Alte soluții de tehnică componistică, vizând sintaxa muzicii contemporane sunt polifoniile de atac de pe înălțimi determinate și sau neteterminate dând naștere unui geometrism sonor și vizual, grafic. În Simfonia I-a de V Herman Partea a VI a, *Diaphonia* (Andante, măsur. 190–244), polifonia de atac desenează un profil convex.

Ex. 6. Simfonia I-a de V. Herman, Partea a VI a, *Diaphonia*, Andante, măsur. 190–195,

Diferitele variante de intrări polifonice în stretto de data aceasta și pe înălțimi nedeterminate, pot conferi discursului și un aspect concav:

Ex. 7. Simf. I-a, V. Herman, Partea a VI a, *Diaphonia*, Andante, m. 211–218

2 Melodia enesciană

Un al doilea important principiu ce a fost firul conducător al creației enesciene și care reclamă stileme cu valoare axiomatică în ceea ce privește cucerirea autenticității, este melodia de esență românească. Rezultatul din integrarea profilelor doinite, prin parlando-ul rubato specific, printr-o melodică mărunțită alcătuită din mișcări minimale de secunde, prin oscilația major-minoră a formulei cromatice întoarse, precum și prin netemperarea prin formatarea ornamenticii în substanță melodică prin continua transformare, modelare, metamorfozare celulară, melodia enesciană devine exemplară în diversele limbaje ale generațiilor de compozitori actuali.

C. Țăranu reclamă inspirația primei teme – serial-dodecafonice a simfoniei sale numărul 1, *Simfonia Brevis*, de la profilul enescian al temei de debut a primei simfonii enesciene, Eroica.

Generația constructivistă cultivă alte tipuri de melodică, specifică limbajului intens cromatic, printre procedee figurând dispersarea contururilor melodice alcătuite din secunde, în profiluri determinate de inversarea acestora, respectiv în septime, none rezultând o melodică aspră, disonantă.

Ex. 8. C Țăranu, *Simfonia Brevis*, partea I, tema

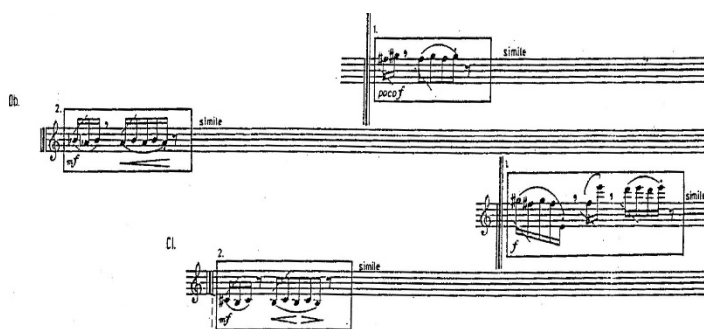
Apartenența la filonul enescian a fost confirmată de însuși compozitorul C. Țăranu care mărturisea Ruxandrei Arzoiu într-un interviu publicat în revista Muzica din 1994: „Aș putea spune că punctul de pornire al muzicii mele a fost unul postenescian”⁵.

Din raportare la metafora spațiului mioritic, prin sugestia cântului doinit prezent în secțiunile lente, s-au născut așa numitele Aulodii sau Melosuri ce apar în ipostaze expresive desigur diferite la S. Toduță sau la discipolii acestuia, D. Voiculescu, V. Timaru, V. Herman.⁶ În același spirit, C Țăranu își intitulează cea de-a doua simfonie, Aulodia.

Ex. 9. C. Țăranu, Simfonia a II-a, *Aulodia*, tema a doua

⁵ Ruxandra Arzoiu, „Dialog cu Cornel Țăranu”, *Muzica*, 2/1994.

⁶ Putem să mai amintim alături de acest exemplu muzical și Aulodia oboiului din Simfonia a V-a de S. Toduță sau Melodopeea din partea a II-a a Simfoniei nr. 1 de Dan Voiculescu numită *Melopee*.



La Vasile Herman, în simfonia a III-a, partea a II-a, *Melos-Ethos, Adagio*, aduce ca sugestie muzicală aria, valorificată ca doină prin folosirea cvasi rubatizată a formulelor „doinite”, printr-o scriitură de esență solistică (mai ales la suflători), scriitură care vizează expresiv parametrul vocalității, prin diminuțiile valorilor de note sugerând cântarea melismatică, înfloritura cântecului lung (corespunzând cu coloratura din arie). Alte apartenențe stilistice la spațiul cultural românesc sunt: existența pedalelor-ison, a unei țesături heterofonice precum și a unisonului, a formulelor de recitativ recto-tono, ș.a.

Ex. 10. Vasile Herman, *Simfonia a III-a*, partea a II-a, *Melos-Ethos, Adagio*, măs. 51–95



3 Principiul ritmic enescian *parlando-rubato*

Cel de-al treilea principiu cu valoare arhetipală, principiul ritmic reclamă un arhetip cristalizat în creația enesciană din sistemul *parlando-rubato* de inspirație folclorică. Evoluția sa a fost analizată de C. Râpă prin prisma adoptării citatului de doină oltenească în rapsodii, apoi prin *rubato-ul* figural în spirit folcloric (*Oc-tuorul*) urmat de *rubato-ul* doinit, în inspirația melodico-ritmică a *Preludiului la Unison* pentru ca în creațiile de maturitate, *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, *Simfonia de cameră*, *rubato-ul* de sinteză să cuprindă ca trăsătură stilistică așa numitul *rubato structural-generativ de tip doinit*⁷.

„Acest *rubato*—structural constă ... în substanța curgător—melismatică a discursului, în care duratele dunetelor întregului context liniar-vertical își permit o anumită libertate de măsurare încât se creează impresia de permanentă devenire improvizatorică”⁸

Soluțiile ritmice ale momentelor aleatorice create de diversele posibilități ale sintaxelor utilizate de compozitorii contemporani includ acest parametru al libertății ritmice atât în momentele aleatorice, ametrice, cât și, mai ales în texturile de tip eterofonic ce au fost exemplificate anterior.

⁷ C. Râpă, *Teoria Superioară a muzicii*, vol. II, ritmul, capitolul Ritmul în creația lui G Enescu, p. 130–142.

⁸ Idem, p. 138.

4 Principii arhitecturale enesciene: principiul dezvoltării continuu, principiul ciclicității, întrepătrunderea principiilor de formă, macroforma genului.

În ceea ce privește principiile arhitecturale, sintezele enesciene implică o tradiție a procesualității transformazionale continue la nivelul micromotivicii, dar și la nivelul unor unități sintactice mari. Astfel pornind de la unitatea ciclică preluată din simfonismul franckian, până la întrepătrunderea genului cu forma de sonată (*Octuorul – Simfonia de cameră*) toate vor fi cu precădere pietre de construcție ale arhitecturilor contemporaneității. Dacă amintim și genurile cultivate în spiritul neo-barocului, (în suitele enesciene pentru pian) neo-clasicismului, romantismului (simfonii, cvartete, sonate), putem trasa și tabloul construcțiilor arhitecturale muzicale ale unor compozitori contemporani în lucrările lor.

Trilogia simfonică creată de S. Toduță în anii '50–60 ai secolului XX, construită în întregime pe principiul ciclicității, relevă o circulație la nivelul celulelor și al motivelor specifice, nu numai în cadrul fiecărei părți a simfoniilor ci de la o simfonie la alta, asigurând unitatea materialului tematic al Trilogiei.

Ex. 11. Simfoniile 1, 2, 3, celule generatoare⁹.



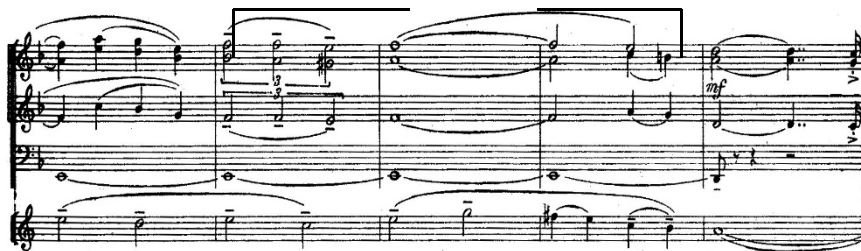
În Simfonia a doua, motivele α recurent și β variat din prima simfonie apar ca și contrapunct al temei întâia, A.

Ex. S. Toduță, *Simf. a II-a*, p. 1, măs. 9–19., ob-cl în B-corn

α_r

α_r β_v

⁹ Schema aparține Anei-Alexandra Popescu, *op. cit.*



Arhitecturile monolit ale simfoniilor compozitorilor S. Toduță, Dan Voiculescu. Cornel Țăranu reflectă principiul întrepătrunderii formei și a genului de sonată.

Sinfonia a V a, de S. Toduță

Sonată	Lied	Sonata	Coda
expoziția	tetrafonic	tratare-repriza	sinteza

Sinfonia ostinato, de Dan Voiculescu

Partea I, Prolog	Partea II	Partea III	Partea IV
<i>Molto moderato</i>	<i>Allegro ma non tanto</i>	<i>Poco adagio</i>	<i>Allegro</i>
A—B—Av	expoziție-tratare	melopee (tratare)	final-repriza var.

Dincolo de elementele de limbaj muzical, de tehnicile de compoziție diversificate, transformate și înnoite, spiritul creației enesciene palpită în contemporaneitate prin adâncul umanism, prin sensibilitatea la frumosul absolut, prin profundul atașament față de valorile artistice universale și mai ales naționale. Un devotament necondiționat față de MUZICĂ și țară, calități prin care s-ar putea salva omenirea.

„Viața mea toată, mi-am pus-o fără preget în serviciul artei – iar arta mea este la dispoziția lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Nu mi-am slujit patria decât cu armele mele: pana, vioara și bagheta... Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta este prima mea datorie – îmi iubesc pământul natal, nu pot sta prin străini, mai mult de două luni, pașii mei pornesc singuri înapoi spre țara mea de care mi-e dor. Am remarcat că viața oricărui om este ca o coardă de arc, care întinsă, oscilează și revine încet la poziția simplă și dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat primii pași ai mei, și care au dispărut: Asta mă îndurerează dar nu mă înstrăinează de locul meu natal, unde vreau să mă întorc odată și odată pentru odihna cea mare.”¹⁰

Și-a slujit patria cu vioara



¹⁰ George Enescu, *Interviuri acordate presei române*, Editura Muzicală, București, 1988, vol. II.

Și-a slujit patria cu pana



Și-a slujit patria cu bagheta



Enescu, visează acum muzica sferelor ori se împărtășește din muzica absolută între străini, fiind înmormântat la Paris. Mare parte a manuscriselor sale au fost editate tot de străini. În ultimii ani ai vieții Enescu a aflat ce au pățit confracții lui rămași în țară. Nu a mai avut încredere să se întoarcă acasă niciodată. Contemporanii săi nu s-au arătat demni de iubirea sa. În ultimii 20 de ani „Festivalul Enescu” a încercat să ridice, încet încet soclul pe care Enescu îl merită în Pantheonul valorilor universale. Muzicologii și compozitorii au reușit prin exegeze de valoare să pătrundă în semnificațiile unei opere geniale, însă aceste scrieri nu au fost traduse în limbi de circulație mondială astfel că nu sunt cunoscute înafara granițelor țării.

În final credem că întrebarea dacă Enescu este contemporanul nostru. poate fi reformulată. Poate oare contemporaneitatea să se arate demnă de spiritul lui Enescu?.

Răspunsul ar veni firesc. Pentru noi și generațiile viitoare, el este mereu prezent prin zestrea pe care ne-a lăsat-o și pe care suntem datori să o transmitem mai departe, astfel Enescu a fost este și va fi contemporanul nostru.

Bibliografie:

Arzoiu, Ruxandra, *Dialog cu Cornel Țăranu*, Muzica 2 / 1994.

Dediu-Sandu, Valentina, *Principii enesciane preluate de generațiile următoare de compozitori români*, în George Enescu și Muzica secolului al XX-lea, Editura Muzicală, București, 1998, pg. 110–113

Herman, *Formă și stil în creația compozitorului S Toduță*, în *Studii Toduțiene*, Ed media Musica, ClujNapoca, partea aII –a

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale, în Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală București, 1980

Olah, Tiberiu, *Polieterofonia enesciană – o nouă tehnică de compoziție*, în rev. Muzica, București, nr. 1/1982

Rîpă, Constantin, *Teoria Superioară a muzicii, vol. II Ritmul*, capitolul „Ritmul în creația lui G Enescu” pg. 130–142.

Antologii:

G. Enescu, *Interviuri acordate presei române*, vol. I și II, Editura Muzicală, București, 1988.

Ipostaze stilistice ale muzicii românești interbelice reflectate în creația lui Zeno Vancea¹



Lucrarea își propune să reliefeze câteva dintre direcțiile stilistice ale muzicii românești în primele decenii ale secolului XX, așa cum se reflectă ele în creația compozitorului Zeno Vancea. Cu câteva scurte întreruperi, în această perioadă compozitorul și muzicologul Zeno Vancea a activat în calitate de profesor și director al Conservatorului Municipal din Târgu Mureș. Lucrările muzicale scrise în această perioadă reprezintă o sinteză strălucită între național și universal, tendințele avangardei modernității europene și tradiția modalismului folcloric românesc.

Keywords: Zeno Vancea, muzica românească interbelică, Conservatorul Municipal Târgu-Mureș, modernitate și tradiție muzicală

1 Viața și activitatea lui Zeno Vancea

1.1 Zestrea genetică și culturală

În 1921, după terminarea Conservatorului din Cluj-Napoca unde studiasse cu Gh Dima, Augustin Bena, Hermann Klee, Ana Voileanu Nicoară, tânărul Zeno Vancea, cu o diplomă de profesor de liceu și o experiență de compozitor, corepetitor și dirijor, putea să se angajeze la oricare dintre instituțiile de învățământ din țară. La 21 de ani, vocația sa însă nu se împlinise. Dorea să ajungă compozitor. Încă de la vârsta de 15 ani îi prezentase compozitorului Tiberiu Brediceanu, câteva lieduri și coruri pe versuri de O. Goga și G Coșbuc. Muncea fără întrerupere pentru acest ideal deoarece rămăsese orfan de tată la vârsta de 4 ani iar mama sa, austriacă de origine, cu studiile muzicale făcute la Praga, a părăsit lumea aceasta pe când Zeno Vancea avea doar 11 ani. A iubit muzica de mic, după cum mărturisea adesea; mama și bunica au fost pianiste astfel că în casa lor se făcea multă muzică. La Lugoj, unde și-a petrecut copilăria, exista o viață muzicală intensă reprezentată de recitalurile și concertele corurilor și formațiile instrumentale camerale din oraș. Sufletul acestor manifestări era Ion Vidu care i-a recunoscut tânărului Zeno Vancea încă de la început talentul. Timp de doi ani, până la începerea celui de-al doilea război mondial² l-a inițiat în tainele teoriei muzicii, ale armoniei și pianului, apoi a studiat cu Iosif Willer, un profesor de origine austriacă. Deoarece vorbea perfect maghiara, dar și germană și română, la 18 ani s-a înscris la Conservatorul din Budapesta, însă în 18 noiembrie 1918 Imperiul Austro-Ungar s-a destrămat.

Viața studenților români în capitala noii Ungarii devenise aproape imposibilă (după cum afirmă el însuși)³ astfel că, alături de alți studenți români s-a întors în țară, la Conservatorul din București. Aici, l-a avut ca profesor, printre alții, pe Dimitrie Cuclin. Din București a fost apoi trimis la Conservatorul din Cluj, unde pentru a putea să se întrețină, a prestat munca de corepetitor la Opera Națională Română, nou înființată. După finalizarea studiilor la Cluj, a hotărât să plece la Viena cu o bursă pentru care s-a luptat din greu, dar salvarea a venit din partea soților Maria și Valeriu Braniște⁴, care i-au oferit suma necesară întreținerii sale în capitala Austriei.

¹ Lucrare prezentată cadrul simpozionului „100 de ani de muzică românească”, organizată de Facultatea de Arte în limba română, Departamentul de Muzică, din Tg Mureș, în 22 noiembrie 2019.

² La începerea primului război mondial, Transilvania era provincie a imperiului Austro-Ungar. Compozitorul Ion Vidu a fost deportat într-un lagăr de deținuți politici la Sopron de către autoritățile maghiare fiind considerat iredentist datorită compozițiilor sale pe teme populare românești și a cântecelor patriotice.

³ Marta Popovici *Convorbiri cu Zeno Vancea*, editura Muzicală, București, 1985, p. 78.

⁴ Valeriu Braniște a fost un publicist și om politic român, membru al Academiei Române. Si-a făcut studiile de filosofie la Budapesta și Viena iar doctoratul său, susținut la Budapesta a purtat numele unui ilustru compozitor înaintaș, *Andrei Mureșanu*, (*Muresanu Andras*).

La Viena s-a înscris la *Neues Wiener Konservatorium* unde a studiat compoziția cu Ernst Kanitz până în 1925 și din 1930 până în 1931. Mai puțin celebru decât contemporanul său Arnold Schoenberg, Kanitz era un bun pedagog, l-a inițiat în tainele contrapunctului și al fugii. Dar poate cea mai bună școală a fost pentru tânărul compozitor, viața muzicală vieneză. Acolo a putut asculta toate operele lui Richard Strauss, simfoniile lui Mahler, concerte de referință cu orchestra *Tonkunstverein*, a altor orchestre celebre, a putut urmări arta dirijorală a unui Furtwangler, Bruno Walter, Richard Strauss, sau Gustav Mahler. Și tot acolo a asistat la scandalul primei audiții a *Simfoniei de cameră numărul 1* de Schoenberg, a ascultat primele compoziții ale tânărului Hindemith și premiera Passacagliei de Alban Berg. A fost atras, ca de altfel mulți colegi de generație, de tehnica scriiturii serial-dodecafonice la fel ca și de marile figuri ale compoziției vremii, de stilul lui Bartók și Stravinski. Aceștia din urmă, erau considerați inferiori, de către societatea vieneză, extrem de conservatoare și elitistă (chiar și profesorul Kanitz), în ceea ce privește inspirația în compoziție, datorită recursului la influența „muzicii țăranilor primitivi”⁵.

1.2 Viața și activitatea la Târgu Mureș (1926–1949)

Abia întors din Viena, lui Zeno Vancea i se va oferi oportunitatea de a ocupa prin concurs un post de profesor de pian și dirijor, la Liceul Militar din Târgu Mureș. După trei ani, în urma eliberării catedrei teoretice: istoria muzicii armonie, contrapunct și teorie la Conservatorul Municipal al orașului, va fi primit, de asemenea prin concurs la această instituție de tradiție. Aici se va împrieteni cu muzicieni ca Max Costin, autorul primei monografii G. Enescu în casa căruia se cânta multă muzică de cameră, și unde poposea George Enescu după concertele sale. I-a apreciat pe profesorii maghiari, buni profesioniști, cu studii la Budapesta care rămăseseră pe catedre în urma unirii Transilvaniei cu România: Laszlo Arpad care fusese elev al lui Liszt sau Richard Chovan, care a fost profesorul de pian al lui Theodor Bălan, Ovidiu Drâmba, Alexandru Demetriad, toți studenți ai Conservatorului din Târgu Mureș. Unul dintre primii și cei mai importanți studenți ai lui Zeno Vancea la Târgu Mureș a fost Constantin Silvestri, care la 13 ani scria deja simfonii și opere, și pe care l-a introdus în tehnica scriiturii moderne timp de 3 ani, înaintea plecării la București. Alături de el nu putem să nu amintim pe Liviu Comes care a studiat 10 ani la Conservatorul din Târgu Mureș în perioada 1927–1937. În privința preocupărilor îmbunătățirii actului pedagogic putem spune că în anii de la Târgu Mureș Zeno Vancea a publicat pe cheltuială proprie două cărți: *Istoria Muzicii Universale și Românești* în 1938, precum și *Muzica bisericească corală la români*, tot în 1938.

Un mare merit îl are Zeno Vancea și în ceea ce privește înjghebarea unei orchestre simfonice la Târgu Mureș avându-i ca predecesori pe Max Costin și Adalbert Metz. Dintre cei peste 600 de înscriși pe an la acest Conservator doar 10–15 deveneau muzicieni de profesie, ceilalți practicau muzica de plăcere și pentru formarea lor culturală. Astfel că, orchestra conținea la început atât muzicieni profesioniști cât și amatori, suflătorii fiind luați din fanfara militară. Zeno Vancea a dirijat această orchestră însă vremelnic, datorită lipsei timpului. Un ajutor important l-a oferit atunci când, după 1945 a fost numit Director al Direcției Muzicii în Ministerul Propagandei și Artei. Din poziția sa a susținut subvenționarea din partea statului a orchestrei din Târgu Mureș al cărei prim director a fost numit Geza Kozma.

Tot la Târgu Mureș a avut loc cea mai importantă întâlnire din viața sa personală, aceea cu soția sa, Judith Illyes, care i-a fost elevă și apoi a studiat pianul la Budapesta. În pofida opoziției familiei, ea s-a căsătorit cu „bietul profesor sărac” și i-a fost de-a lungul întregii vieți cel mai bun prieten dar și cel mai sever critic, după cum mărturisea compozitorul⁶.

La Târgu Mureș a compus lucrările care i-au adus cele mai multe recunoașteri naționale prin premii la concursul Enescu: *Priculiciul*, 1932–33, și *Cvartetul de coarde nr. 1*, distinse cu premiul II, *Preludiu Fugă și Toccata pentru pian*, 1934 – mențiune, *Scoarțe pentru orchestră de cameră*, 1936, premiul III, *Trei dansuri grotești*, 1937, *Cvartetul de coarde numărul 2*, 1938 ambele cu premiul al doilea, și *Recviemul*, 1942, distins cu marele premiu (lucrare concepută în timpul refugiei la Timișoara).

⁵ După cum mărturisește compozitorul într-un interviu publicat de Marta Popovici în cartea sa *Convorbiri cu Zeno Vancea*, Editura Muzicală, București, 1985, p. 85.

⁶ Marta Popovici *Convorbiri cu Zeno Vancea*, Editura Muzicală, București, 1985, p. 36. Titlul cărții lui Irinel Anghel este *Orientări, tendințe curente în muzica românească*.

Datorită existenței în oraș a unor formații camerale de cea mai bună calitate a fost impulsionat să scrie, *Cvartetul în stil bizantin*, 1928 care s-a pierdut, precum și primele două dintre cele 9 cvartete ce poartă număr de opus. Un concurs anual de compoziție de lieduri dar și câteva soliste locale bune, l-au impulsionat în a scrie miniaturi vocal-instrumentale pe versuri de Rainer Maria Rilke, Octavian Goga și George Coșbuc precum și pe versurile unor poeți maghiari. Aceste lucrări s-au interpretat în 1931 într-un recital ce mai cuprindea: *Sonata pentru vioară și pian*, și *Trei bagatele pentru pian*.

Întâlnirile cu George Enescu ce concerta adesea la Tîrgu Mureș, i-a marcat una dintre principiile importante pe care le-a aplicat în creația sa: esențializarea inspirației din sursa folclorică într-un discurs muzical modern, rezultat din fuziunea elementelor naționale cu cele universale.

În anul 1940, în urma verdictului Edictului de la Viena, Transilvania a fost cedată Ungariei și Zeno Vancea a primit ordin de expulzare, luând calea Bucureștiului împreună cu soția și cei doi copii în vârstă de 5 și 4 ani. Acolo, a primit o repartizare la Conservatorul Municipal din Timișoara, unde a activat până în 1945 când s-a putut reîntoarce cu familia în Tîrgu Mureș. Proaspăt revenit în oraș, a reorganizat conservatorul, orchestra, a predat și a compus lucrări importante, printre care și *Cântecele de toamnă* pe versurile lui George Bacovia. În 1948 a fost din nou chemat la București însă ca director în minister. A rămas definitiv în capitală și începând cu anul 1949 a preluat catedra de contrapunct a Conservatorului bucureștean precum și secretariatul Uniunii Compozitorilor Români.

Astfel s-a încheiat prima perioadă a activității și creației lui Zeno Vancea la Tîrgu Mureș, o perioadă prolifică ce a definit maturizarea și conturarea unui stil personal în muzică, un stil ancorat în tendințele modernismului european.

2 Tendințe și orientări stilistice în muzica românească interbelică.

Începând cu anul 1920 considerat anul zero al muzicii românești moderne, odată cu înființarea Societății Compozitorilor Români, întreaga forță de creație muzicală românească se îndrepta către modernitatea europeană, ea însăși marcată de nenumărate „orientări, direcții, curente”⁷. În anii '20–30 impresionismul era deja considerat academic, expresionismul cu variantele sale, atonalism și dodecafonism se manifestau pe deplin, Stravinski zguduise deja lumea muzicală cu *Ritualul primăverii* prin acel „stille barbaro” inspirat de muzica ritualurilor primitive ruse,⁸ Bartók cu al său *Allegro barbaro*⁹, Hindemith¹⁰, Ravel¹¹, Orff¹², Enescu¹³, Prokofiev¹⁴ Stravinski¹⁵, se reîntorceau la resursele istoriei prin referențialități de tip neo baroce sau clasice. Aspectele de limbaj muzical datorate diverselor tehnici de compoziție raportate la sistemele tonomodale utilizate, dar și intențiile expresive vor fuziona, generând numai până în 1920 o constelație de stiluri și substiluri a căror sinteză a fost realizată de muzicologa Laura Vasiliu¹⁶. O simplă enumerare cuprinde: stilul tonal-postromantic, stil tonal-neoclasic stil tonal expresionist stil tonomodal postromantic, stil tonomodal-impresionist stil tonomodal expresionist, stil modal-impresionist, stil modal-expresionist, stil modal-folcloric, stil modal-neoclasic stil modal-abstracționist, stil atonal-expresionist, stil atonal-abstracționist, stil experimental (emanciparea zgomotului).

Dacă până în 1920 aportul enescian este preponderent fiind vârful de lance al recuperării decalajului istoric al muzicii românești față de cea europeană, începând cu deceniul al treilea, se remarcă o integrare a datului identitar național în creații românești originale ale „noului val” de creatori români; Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu Zeno

⁷ Titlul cărții lui Irinel Anghel, *Orientări, Direcții Curente ale muzicii românești din cea de-a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București 1997.

⁸ 1909–1917, perioada rusă.

⁹ 1908–1915 perioada investigărilor muzicii țărănești din Transilvania, Ungaria, Slovacia și integrarea lor sub formă de citat sau invenție melodic-ritmică în creația sa.

¹⁰ Hindemith, *Sonata pentru violină solo op 11 nr. 6* și apoi celebrele *Kammer musik*.

¹¹ Ravel Tombeau du Couperin, 1914.

¹² Neoantichitate – *Prometeu*, *Catuli Carmina*, neomedieval – *Carmina Burana*, neorenaștere – *Trionphi di Afrodite*, etc.

¹³ Enescu, *Suita op 10*, ptr. pian, 1903.

¹⁴ Prokofiev, *Simfonia clasică*, 1917.

¹⁵ Stravinski în perioada neoclasică, prin *Pulcinella*, 1919.

¹⁶ Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900–1920)*, Editura Artes, 2002.

Vancea, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri. Astfel prin punerea în „ecuație a termenilor folcloric – modern”¹⁷, compozitorii români vor da naștere unor soluții stilistice în care citatul folcloric primește diverse metamorfoze, de la sugestivitatea idilico–bucolică prin armonizarea modală diatonică, la abstractizare și constructivism prin hiper cromatizare și geometrizare a discursului muzical. Căile de mijloc se referă la o adaptare în direcția stilistică a unui postromantism (Enescu, în cele trei simfonii) neoclasicism (S. Drăgoi în *Divertisment rustic*; S. Toduță în *Concertele pentru orchestră de coarde* etc.)¹⁸ sau a unui impresionism cu tentă autohtonă cum întâlnim în creațiile lui M. Jora (*Privești moldovenești*) sau Marțian Negrea (*Povești din Grui*, în Munții Apuseni) Theodor Rogalski. ș.a. O altă fațetă a soluțiilor stilistice oferite de compozitorii români ce preiau ideea de originalitatea a muzicii românești prin referențialitatea folclorică pe axa „Stravinski – Bartók” este ceea ce Cl. Liliana Firca numește *Ironie și scenariu picaresc* ca un *prim vector al modernismului muzical românesc*.¹⁹ Prin preluarea în cheie comic–ironică sau grotesc–caricaturală a unor subiecte, compozitorii au găsit calea către un nou expresionism de stil autohton: *Priculiciul*, de Zeno Vancea, *La piață*, *Demoazela Măriuța*, de M. Jora sau *O noapte Furtunoasă* de P. Constantinescu după Caragiale ș.a. Dintre lucrările concepute „în haină națională” cu evidente trăsături expresioniste Z. Vancea²⁰ mai amintește expresia fantasticului și tragicului în *Întoarcerea din adâncuri* de M. Jora, dar și creații expresioniste concepute de C. Silvestri sau L. Feldman.

Compozitorii au folosit astfel o serie de procedee compoziționale europene dându-le culoare românească prin: „deformarea” cromatică a melodiei sau a acompaniamentului, politonalism sau polimodalism, ostinatourile preluate din muzica folclorică de dans, paralelisme de intervale și acorduri cu tentă fie impresionistă, fie arhaic primitivă, asimetrii ritmico–metrice, hiper cromatizarea melodiilor, acorduri ciorchini cu elemente ajoutée, acorduri de cvarte/ cvinte, clustere, diferite cadre modale preluate din folclor sau inventate ș.a.

Z. Vancea amintește că „structura cromatică a melodiilor unor compozitori români nu este neapărat de proveniență wagneriană ci are rădăcinile în „aplicarea principiului treptelor mobile”²¹ caracteristice melodiei folclorului românesc.

Un ultim vector stilistic îl reprezintă tendința de abstractizare a discursului muzical prin cromatizare și disipare a funcționalității modale sau tonale, conducând către un constructivism–expresionist ce implică invenția melodică pornind de la arhetipuri intonaționale de origine folclorică supuse unor prelucrări savante.

3. Ipostaze stilistice în creația de tinerețe a lui Zeno Vancea

Creația de tinerețe a lui Zeno Vancea, mai puțin cercetată, și în mare parte compusă în anii dinaintea și de după activitatea din Țirgu Mureș poate reflecta într-o măsură mai mare sau mai mică aceste tendințe stilistice și de limbaj prezente în muzica europeană și românească. Dacă în mare parte creația de după 1950 a fost publicată, lucrările de tinerețe pe care le-am găsit în biblioteca AMGD, sau în cea a Filarmonicii din Tg. Mureș sunt încă în manuscris iar una dintre ele, cum ar fi un *Trio pentru suflători*, nu apare în nici un lexicon.

O primă lucrare, compusă în 1923, la Viena este Sonata pentru vioară și pian²². Aflată încă în manuscris, această lucrare este elocventă în ceea ce privește influența școlii de compoziție vieneze. Este scrisă în formă de sonată, fiind marcată de suflul unui romantism târziu de filieră Brahms–Mahler ce se întrevide în fluctuația tonală continuă, fraze extinse bazate pe arcuiri secvențiale culminative. Armonia este impregnată cu funcțiuni alterate, trepte secundare, arpegii, acorduri cu septime și none. Patetismul expresiei denotă o bună cunoaștere a stilului romantic târziu, iar forma, amplă, în trei secțiuni expoziție, dezvoltare

¹⁷ Cf cu Cl Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX*, editura Fundației Culturale Române, București 2002, p. 128.

¹⁸ Carmen Chelaru indică romantismul târziu, Neoclasicismul, Impresionismul, Expresionismul, Folclorismul modern, în *Cui i-e frică de istoria muzicii*, vol. III, Editura Artes, Iași, 2007, p. 264–267.

¹⁹ Cl. L. Firca, *op cit.*, p. 136.

²⁰ *Creația Muzicală Românească sec. XIX–XX*, p. 14.

²¹ Idem, p. 12.

²² În lexiconul, *Muzicieni din România*, de V. Cosma Editura Muzicală, București 2006, vol. IX, p. 157, sonata apare datată 1931.

și reprimă, transfigurează transformă și metamorfozează, sau restituie în reprimă materialul tematic, ce pare că dezvoltă trei teme, cea de-a treia, în dezvoltare, va apărea și în finalul reprizei sub forma unei code ample după modelul beethovenian.

Tema întâia prezintă o instabilitate tonal-armonică ce totuși subînțelege o zonă armonică situată în Re major cu toate că aproape fiecare măsură poate fi gândită în altă tonalitate.

Ex. Zeno Vancea, *Sonata pentru vioară și pian*, măs. 1–15

Tema a doua, cantonată în si minor aduce un caracter solemn, imnic prin acordurile simple de acompaniament și configurația diatonică a melodiei, care însă în acompaniament prezintă stilema *passus duriusculus* utilizată pe scară largă de compozitor.

Ex. Zeno Vancea, *Sonata pentru vioară și pian*, tema a doua, B1

O a doua idee muzicală B2, intens cromatizată ne prezintă un desen secvențial specific romantic.

Ex. Zeno Vancea, *Sonata pentru vioară și pian*, tema a doua, B2, numai vioara.



Interpretată în primă audiție în 1931 de către violonistul Karl Haiak, acompaniat la pian de compozitor, lucrarea a rămas în manuscris și este posibil să nu mai fi fost cântată niciodată de atunci.

Datate în 1926, cele *Patru lieduri pe versuri* de Rainer Maria Rilke²³ reprezintă o fuziune a unui limbaj tonal-modal cu nuanțe expresive din zona postromantismului german reprezentat prin melodică diatonică bazată pe arcuri melodice largi, pe desene secvențiale, acorduri cromatice și tonalitate lărgită, continuu modulată. Observăm un discurs muzical marcat de pasaje cromatice în acompaniament, sunetele alterate care generează modulații cromatice sau enarmonice, o scriitură predominant contrapunctică.

În liedul *Will den Frühling zeigen*, întâlnim o evoluție pianistică ce aduce pasaje cromatice și acorduri alterate conturând împreună cu melodia, expresivitatea unui romantism târziu.

Ex. Zeno Vancea, *Patru lieduri pe versuri* de Rainer Maria Rilke, *Will den Frühling zeigen*, măs. 8–12



Ex. Zeno Vancea, *Patru lieduri pe versuri* de Rainer Maria Rilke, *Will den Frühling zeigen*, modulație enarmonică măs. 21



²³ În *Lexiconul Muzicieni Români* sunt declarate 5, ultimul, *Der Bach hat leise melodien*, fiind același cu *Izvorul cântă încet*, Cosma Viorel, *Muzicieni din România*, Editura Muzicală, București 2006, vol. IX, p. 158.

În schimb în cel de-al treilea lied, *Möchte mir ein blonds Glück erkiesen*, (Fete blonde), Zeno Vancea colorează atmosfera într-o tușă impresionistă, datorată sonorității acordurilor de cvarte–cvinte, a paralelismelor acordice sau a mixturilor de terțe, cvarte, a acordurilor cu septimă, și cu note ajoutée.

Ex. Zeno Vancea, *Patru lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke, Möchte mir ein blonds Glück erkiesen*, rândul 1, acompaniament cu acorduri fără terță.

Ex. Zeno Vancea, *Patru lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke, Möchte mir ein blonds Glück erkiesen*, paralelisme de acorduri și terțe, cvarte, cvinte, scriitură arpeggiată, măs. 21–26

Finalul aerat, suspendat fără terțe, aduce două posibile straturi funcționale, treapta I și a V-a, fără rezolvare, o incertitudine tonală specifică limbajului modernității, cu rădăcini în gândirea compozitorilor impresionisti (mă refer la posibila interpretare a acordurilor de cvarte/ cvinte ca fiind acorduri cu septimă și nonă).

În ultimul lied, *Der Bach hat leisen melodien*, compozitorul impregnează cu cromatisme atmosfera impresionistă. Scriitura figurativă subliniază ideea de element acvatic. Continua instabilitate tonală și acompaniamentul pianistic complex, precum și intervenția sporadică a vocii, pare că pun în prim plan pianul și nu vocea. Ca stilemă a limbajului compozitorului, ne apare mersul cromatic descendent la toate nivelurile discursului muzical:



În 1926 Zeno Vancea va da naștere unui triptic pentru pian, *Preludiu, Fuga și Toccata*, lucrare ce se înscrie într-un neoclasicism de factură locală, contribuind alături de *Scoarțe*, scrisă în 1928, la definirea a ceea ce muzicologa Cl. Liliana Firca numește „constructivism” muzical. Având ca numitor comun ideea de scriitură contrapunctică politonală cele două lucrări se înscriu de pe poziții diferite în această tendință. Prima, prin scriitura contrapunctică bazată pe material tematic creat „inventat,” în spiritul muzicii folclorice” iar *Scoarțe*, printr-o prelucrare originală a celor 10 colinde citate de către compozitor. Caracterul experimental al acestei „schite pentru orchestră de cameră” rezidă în faptul că încă din subtitlu, autorul își definește intenția: „10 desenuri simfonice pentru orchestră de cameră după cusături țărănești”. Este prima lucrare în care se afirmă o sinteză între „geometrismul plastic și cel muzical” (...) „procedeele muzicale fiind selectate și puse în relație astfel încât să închipuie jocul de linii și policromia unui veritabil desen arhetipal”²⁴ Cuvintele lui Zeno Vancea sunt în acest sens revelatoare: „În această compoziție am vrut să redau prin muzică desenele, arabescurile geometrice ale țeșăturilor românești. Am luat drept material de bază câte un motiv popular, pe care am brodat contramelodii, deci o țeșătură polifonică foarte interesantă”.²⁵

În aceeași zonă a folclorismului experimental, sau de avangardă am putea spune, se găsește și muzica baletului-pantomimă *Priculiciul*, compus între 1932–1933. Până la varianta finală, publicată în 1958, lucrarea a fost rescrisă și rearanjată de mai multe ori. În 1939 a fost interpretată sub titlul de Suita I pentru orchestra, de către Filarmonica din Cluj-Napoca, dirijor Constantin Lazăr, apoi în 1940 într-un concert aniversar, 20 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români, dirijor Ionel Perlea. În 1943 baletul s-a montat la Opera Română din București în coregrafia Floriei Capsali, dirijor Constantin Silvestri apoi în 1957, în coregrafia lui Oleg Danovski. *Priculiciul* are la bază o poveste care se petrece într-un sat românesc unde primarul deghizat într-un soi de faun din basmele românești, încearcă să păcălească sătenii și să o convingă astfel pe frumoasa satului să se căsătorească cu el. Vânătorul însă îl surprinde când se dezbracă de costumul de Priculici și îi pregătește o farsă la așa zisa nuntă cu fata mult râvnită. Demascarea îl obligă pe primar să renunțe la pretenții și să se însoare cu vrăjitoarea satului. În varianta publicată, din necesități dramaturgic-simfonice există șapte scene—dansuri care însă nu urmăresc firul narativ al evenimentelor prevăzute în dramaturgia baletului: *Dansul priculiciului*, *Dansul fetei*, *Dansul ursului*, *Dansul peștorului*, *Alaiul nuntașilor*, *Dansul de dragoste* și *Dansul flăcăilor*.

²⁴ Cl. L. Firca apud Gh Firca, *op. cit.*, p. 167.

²⁵ Martha Popovici, *Convorbiri cu Zeno Vancea*, Editura Muzicală, București, 1985, p. 103.

Materialul muzical utilizat păstrează spiritul folclorului românesc în melodica fluctuantă modal în diatonismul arhaic al desenelor melodice și ritmica specifică dansului popular. Ceea ce aduce nou, este prelucrarea acestor ductusuri melodico-ritmice, prin cromatizare intensă, prin utilizarea unor acompaniamente ostinate amintind de taraful popular, cu contratimpi caracteristici însă concepute disonant, prin armonii de secunde, cvarte, cvinte, sau prin suprapuneri bi sau polimodale. O puternică stilizare modernă, se întâlnește în acel spirit al ironiei, sarcasmului din *Alaiul nuntașilor*, al grotescului în (*Dansul peșitorului*), și al satirei muzicale în *Dansul Priculiciului*, toate folosind ca mijloc de expresie deformarea parodică a discursului "contrapunctic politonal și atonal" așa cum îl caracteriza Mihail Jora la prima audiție din 1940²⁶.

În ceea ce privește melodica baletului, V. Herman sesizează următoarele transformări datorate implicării elementelor cromatice:

- apariția unor moduri de tip nonoctavian cum ar fi modelul T–St–T–St–T sau a gamei în tonuri, a tetracordurilor cromatice.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul fetei*, flaut piccolo și flautul

The image shows a musical score for Fl. picc. and Fl. in 'Dansul fetei' by Zeno Vancea. The score is written for Fl. picc. and Fl. (Flute). The tempo markings are 'poco rit' and 'a tempo'. The dynamics are p, mp, and mf. The score shows a melodic line for the piccolo and flute, with various notes and rests.

Un tetracord cromatic cu ultima notă transpusă constituie motivul de început al temei *Priculiciului* expusă la fagot, având un caracter grotesc prin deformările cromatizate ale formulelor ritmico melodice și coloritul timbral.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul Priculiciului*, fagotul

The image shows a musical score for Fagotti and Cl. in 'Dansul Priculiciului' by Zeno Vancea. The score is written for Fagotti and Cl. (Clarinet). The tempo markings are 'rubato', 'pochiss. accel.', 'pochiss. rit.', and 'a tempo'. The dynamics are pp, p, and mf. The score shows a melodic line for the bassoon and clarinet, with various notes and rests.

Tematica prezintă profiluri melodice cu „trepte modale ... fluctuante” în cadrul unor segmente tricolore ... creând intersecții ale sferelor de atracție și un balans între diferite note finale „precum și interferențe ale segmentelor de mod cu mutații ale acestora și schimbări de note finale cu valoare cadențială relativă”²⁷.

²⁶ Martha Popovici, *op. cit.*, p. 112.

²⁷ Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed Muzicală, București, 1977, p. 64.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul Priculiciului*, Presto pg. 20 tema viorilor sau vezi ca ex. și *Dansul Flăcăilor*, coardele pg. 114

Mișcările ostinato cu acorduri de tip *ajoutée* sau chiar clustere acompaniind o temă diatonică simplă întâlnim aproape în toate dansurile mai pregnant în *Dansul Ursului*, nr. III, unde solo-ul tubei și al fagotului conferă un caracter burlesc întregii scene.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul ursului*, numai tuba și pianul

Finalul paroxistic al acestui *Dans al Ursului*, se realizează prin mixturi de cvarte, cvinte, secunde, la toate vocile construindu-se un cvasi cluster cromatic mobil ascendent ce culminează cu tremolouri la lemne pian și coarde și un atac scurt, violent ce semnifică demascarea înșelătorului.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul peșitorului*

Suprapunerea a două straturi modale unul în melodie altul în acompaniament este un alt procedeu specific de „parodiare” a elementului folclorizant prin devierea de la armonizarea organică firească a melodiei cu elementele aceluiași mod, așa cum putem observa în majoritatea dansurilor acestui balet. În *Dansul Flăcăilor* melodia de la violoncel, un cântec simplu de copii mutată de pe cvinta *do # fa#* pe *fa* becar și bemol ca o scordatură, va fi însoțită de contratimpi ce susțin continuu acordul de *fa#*, inclusiv pe segmentul de deviere pe *fa-sib*, creând un scurt moment de bitonalism/bimodalism. Acompaniamentul ostinat în contratimpi va asigura acel element giocoso dansant care imită taraful.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul flăcăilor*, pg. 121 numai viorile



Momentele de scriitură în stretti, dialogurile, între timbrurile orchestrale, conținutul atașat sferei de exprimare modernă pe axa expresiei bucolice, pitorești îmbinate cu grotescul și ironia sau sarcasmul, fac din această lucrare o capodoperă a limbajului românesc al modernității.

În această lucrare V. Herman observă cum ” se creează o organică complexitate a limbajului, sfera modală primește adâncimi și polivalențe care duc către o esențializare a turnurilor melodice.... Zeno Vancea se dovedește unul dintre inițiatorii limbajului muzical românesc contemporan aducând în deceniile 30–40 ale secolului XX momente cu adevărat vizionare în ceea ce privește limbajul melodic și mijloacele de expresie ce-și găsesc astăzi o valabilitate de necontestat.”²⁸ Pe fondul general neoclasic, neoromantic, neobaroc ... lucrările evoluează în sfera unui limbaj complex ... pe alocuri se conturează tendințe de cromatizare atingându-se zone ale totalului cromatic.”²⁹

Cum am amintit, baletul are mai multe variante. În biblioteca AMGD am găsit o reducere pentru pian, în manuscris, dedicat Anei Voileanu Nicoară, Tiberiu Brediceanu și lui Constantin Silvestri, reducere în care se observă aceleași procedee compoziționale, mult simplificate, unele dintre teme fiind însă modificate și integrate diferit în partitura finală în care chiar și titlurile diferă.

Pentru acuratețea definirii stilului perioadei de tinerețe a creației compozitorului câteva exemple ne pot edifica asupra măiestriei componistice a acestor crochiuri compoziționale.

În *Dansul Ursarului* din 1932 există melodii diatonice cu trepte fluctuante, cu un acompaniament ce asigură un plan modal diferit, din care în partitura din 1958 s-au păstrat doar câteva motive în tema a 2-a.

Dansul Ursarului, 1932, melodia începe cu un tetraton cu treapta a III-a fluctuantă, melodie armonizată cu arpegiu incert, mărit, ce se transformă în treapta I cu septimă și nonă a unui mod *la ionic* dar apoi prin cromatizarea tuturor treptelor își pierde, la fel ca și melodia, identitatea modală.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul” manuscris 1932, *Dansul Ursarului*, pg. 1, măs. 1–12



²⁸ V. Herman, *op. cit.*, p. 64.

²⁹ idem.



Iată și un bun exemplu de bitonalism rezultat din paralelisme acordice și exemplele ar putea continua
Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Dansul ursului*, manuscris 1936, pg. 6, sistemul 4.

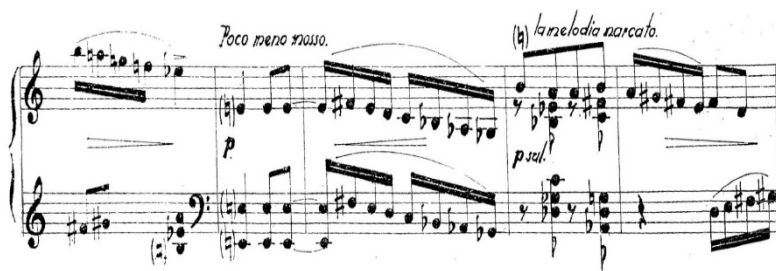


În *Marșul nuntașilor* din 1936, dedicat lui Tiberiu Brediceanu, melodica este diatonică, însă presărată cu o pedală ostinată de acorduri alterate. Se observă concomitența sunetului natural cu cel alterat fie în complexe verticale (melodie – acompaniament) fie în scări nonoctaviante rezultate din structuri de scară în tonuri.

Ex. Zeno Vancea, Baletul „Priculiciul”, *Marșul nuntașilor*, manuscris, 1936, pg. 9 primul rând



Ex. *Marșul nuntașilor*, rândul 3.



Prin toate aceste procedee revoluționare în deceniul al treilea, Zeno Vancea se înscrie în linia neomodaliștilor moderni din care fac parte Stravinski, Bartók, Enescu (ajuns la soluții asemănătoare pe o altă cale stilistică).

Cu toate că Requiemul a fost scris în perioada anilor de refugiu în Timișoara³⁰ (1942) el este precedat de creații muzicale religioase anterioare în care Zeno Vancea a sondat filonul muzicii bizantine de rit ortodox. Prin aceste lucrări scrise la Tg. Mureș: 1936 *Psalmul 127* compus în 1927, *Psalmul 131* (1931), *Cvartetul în stil bizantin* 1931, *Liturghia pe melodii de strănă din Banat* 1928, *Liturghia numărul 2 pe melodii de cântece de strănă din Ardeal*, dar rămase din păcate în manuscris în arhive, compozitorul și-a exersat penelul componistic în ceea ce privește caracterul și stilul muzicii bisericești, creînd pagini de o tulburătoare profunzime a gândului muzical. Requiemul este închinat unui prieten care s-a jertfit pentru țară în cel de-al doilea război mondial. „Zguduit de vestea morții în război a unui amic cu care făceam multă muzică, Dumitru Petrescu-Tocineanu, am vrut să închin o lucrare memoriei sale. Și mi s-a părut că versurile atât de poetice ale Prohodul orthodox: „Ce este viața/ Floare, scrum, și rouă!” ar fi forma cea mai potrivită”³¹

Requiemul lui Zeno Vancea a beneficiat de o analiză profundă realizată de Adrian Pop, în cartea sa, intitulată *Requiemul românesc*. Câteva dintre particularitățile stilistice descrise pot fi revelatoare în acest sens:

- Este primul recviem românesc, pe texte din slujba înmormântării sau a Parastasului de rit bizantin, pe coordonate „în același timp națională și modernă”.³²
- „Elementul esențial generator de discurs îl constituie melodia...în spiritul și atmosfera stilistică a cântării de strănă din care decurg în special structura modală și ritmică ... material de construcție pentru secțiuni realizate prin tehnici polifonice, canoane, fugatouri”
- Controlul armonic al suprapunerilor este conceput în mod deosebit de subtil, elastic: procedeele mixturii/terțe, sexte, cvarte, cvinte, septime) ... îmbinate cu momente acordice sau cu temporare evoluții în cel mai pur linearism”³³. ... evoluția materialului melodic se bazează pe exploatarea extinsă a „tehnicii treptelor variabile”³⁴ ... în acest fel se ajunge la o încărcătură cromatică oarecum surprinzătoare față de etosul diatonic al temei”³⁵
- Dar cea mai importantă trăsătură a discursivității acestui recviem este tehnica polifonică dominantă în care imitațiile fugate sau segmentele de stretto canon sau contrapunct liber, îmbină ductusuri tematice specifice modalismului bisericesc, „de esență psaltică” care „prin polaritatea armonică, contrapunctul liber generativ, mixturile și îmbinările timbrale favorizează un climat de sugestie eterofonă”³⁶

Ex. Zeno Vancea, *Requiem*, expoziția fugii corale intrări T-A-S temă–mixolidian, răspuns la cvintă, si eolian – mi eolian în care se remarcă, pe lângă ethosul specific, schimbările metrice menite să imite libertatea cântării bizantine originare, neîncorsetată metric.

³⁰ Anul nu este specificat în partitură.

³¹ Martha Popovici, *op. cit.*, p. 104.

³² Adrian Pop, *Recviemul românesc*, editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2005, p. 148.

³³ Idem, p. 149.

³⁴ Ibidem.

³⁵ A. Pop, *op. cit.*, p. 149.

³⁶ A. Pop, *op. cit.*, p. 154.

1 Adagio molto (fugato) 2 3

A. *sempre e dolcissimo,* *p* Pre

T. ro - bul a - ces - ta mu - tat de la noi mu - tat de la noi mu -

7 8 9

S. *p* pre ro - bul a - ces - ta mu - tat de la

A. mu - tat de la noi pre ro - bul a -

T. mu - tat de la noi pre ro - bul a - ces - ta mu - tat mu - tat

Dintre lucrările care vor marca ultima perioadă petrecută la Tg Mureș amintim cele *Cinci Căntece de toamnă pe versuri de George Bacovia* compuse în anul 1946 care sunt rodul unui stil muzical matur, în care elementele specifice de limbaj utilizate în lucrările anterioare sunt integrate unui etos expresionist cu parfum vienez, potențat de mesajul poetic.

Toamna bacoviană cu întregul său cortegiu de sentimente: dezolare tristețe, melancolie, depresie, boală, năluciri, dor, jale, moarte, somn, apare întruchipată sonor într-o melodică diatonică cu trepte fluctuante expusă de voce și acompaniată de complexe acordic-figurative în continuă schimbare a funcțiunilor, ceea ce conferă întregului discurs o stare de incertitudine tonală.

Ex. Zeno Vancea „Lieduri pe versuri de George Bacovia”, *În grădină*, linia melodică cromatizată este acompaniată de acorduri alterate ce aduc ideea unei independențe totale a funcțiunilor în cadrul unei tonalități lărgite, pagina 2 sistemul 1

gor - duri bă - tri - ne pe stre - șini de lemn

În liedul *Melancolie* materialul tematic se metamorfozează continuu pornind de la două structuri acordice complementare *fa# la do#* și *la do mi* în care *do* și *do#* coexistă pentru a crea o stare de instabilitate și tensiune. Finalul desfășoară o scară în tonuri coborâtoare cu terță mare și mică la extremități sugerând „chemarea pământului” întru liniștea morții. Acordul final reafirmă simultaneitatea *do* și *do #*, un cadru nonoctavian disonant.

Ex. Zeno Vancea „Lieduri pe versuri de George Bacovia”, *Melancolie*, pg. 21

În finalul liedului *Pastel*, compozitorul pictează sonor culori stranii, suspendate funcțional, prin utilizarea mixturilor de cvarte/cvinte paralele, la fel ca în liedul *Alean* unde întreg eșafodajul discursiv este bazat pe această stilemă utilizată în maniera *ostinato*.

Ex. Zeno Vancea „Lieduri pe versuri de George Bacovia”, *Pastel*, pg. 24 ultimul sistem și pg. 25 primul sistem

Ex. Zeno Vancea „Lieduri pe versuri de George Bacovia”, *Alean*, sistemele 1 și 2

Moderato (molto semplice come un canto popolare)

E-n zori e frig de toam - nă și

cît cu o - chii vezi Se-n-co - lă

p legato

În ultimul lied, *Moină*, ciocnirile de secundă mică din acompaniament aduc un puternic contrast cu funcție de semnal, la fel ca și mixturile de acorduri micșorate în desfășurare cromatică ce măresc tensiunea conducând discursul către o expresivitate disonantă, cu parfum decadent expresionist.

Ex. Zeno Vancea „Lieduri pe versuri de George Bacovia”, *Moină*, rîndul 1

Și noap-tea se la - să mur-

da-ră și goa-lă Și gal-beni trec bolnavi co - pii de la școa-lă

molto decresc.

mf in rilievo

După aceste creații interbelice, Zeno Vancea se va îndrepta către un limbaj cu puternice valențe atonale, tot mai abstractizat, în care se întrevade aderența la discursul de orientare serială, fără însă a folosi și tehnicile specifice consacrate de compozitorii celei de-a doua școli vieneze. Se știa că dodecafonismul și serialismul a fost declarat burghez și decadent de către culturnicii comuniști care au preluat puterea, după 1945 fiind interzis, astfel că, Zeno Vancea, ca de altfel mulți dintre colegii de breaslă au fost nevoiți să recurgă la un limbaj intens cromatizat fără a putea utiliza și tehnica serial-dodecafonică. În 1984 el declara foarte prudent în această privință: „Ascultând la Viena diverse muzici, atât muzică clasică cât și muzică de avangardă – pe vremea aceea dodecafonismul era tot ce se putea mai avangardist-, am suferit bineînțeles diferite influențe Dar cred că am reușit încă de pe atunci să-mi găsesc o modalitate proprie de exprimare.³⁷ ... deși nu prea pricepeam atunci lucrările dodecafonice, mi-am cumpărat notele (de la *Simfonia de cameră* de Schoenberg) și am încercat să le analizez, ca orice tânăr pe mine mă interesau mult toate tehnicile noi. Chiar și lucrările dodecafonice pot avea un mesaj bogat ... Era un lucru foarte curios ... colegii mei erau și ei vrăjiți de partea tehnică a compozițiilor lui Schoenberg³⁸.

Această orientare se remarcă în *Trioul pentru suflători*, lucrare ce se îndreaptă către o libertate a utilizării totalului cromatic la toți parametrii discursului muzical construit eminent pe o gândire polifonică avansată și o stăpânire măiestrită a expresivității de tip atonal. Lucrarea, fără număr de opus sau an, are patru părți contrastante ca mișcare: *Moderato – Vivo – Poco Adagio – Allegro moderato*, dar și d.p.d.v. al configurațiilor tematice a căror continuă variație generează noi și noi parcursuri discursiv muzicale

Ex. Zeno Vancea, *Trio pentru suflători*, partea I, segm. 1



Ex. Zeno Vancea, *Trio pentru suflători*, partea II, *Vivo*, temă cu desen de scară sist 1



Ex. Zeno Vancea, *Trio pentru suflători*, partea III sist 1, *Adagio*, temă expusă monodic



³⁷ Martha Popovici, *op. cit.*, p. 87.

³⁸ Idem, p. 84–85.



Acest stil ce reprezintă o evoluție firească și o împlinire a căutărilor creatoare va guverna întreaga sa creație ulterioară perioadei de tinerețe.

Concluzii

Creația de tinerețe a compozitorului Z. Vancea reflectă o eterogenitate a tendințelor de configurare a discursivității muzicale concordante cu spiritul neliniștit, căutător al modernismului muzical în care s-a format ca om și compozitor. Astfel, în lucrările deceniului al doilea al secolului XX întâlnim ipostazieri stilistice postromantice în *Sonata pentru vioară și pian*, tonal-modal impresioniste în *Liedurile pe versuri de Rainer-Maria Rilke*³⁹, constructivist-neobaroc în *Preludiu – Fugă Tocata* și constructivist – folclorice în *Scoarțe*. În deceniul al treilea, baletul *Priculiciul* prezintă aspectele unui stil modal-expresionist iar *Recviemul – Paras-tas* este o capodoperă neoclasică (în formă și tehnică polifonică bachiană) modal-bizantină în spiritul invenției tematice. În deceniul patru, liedurile pe versuri de G. Bacovia ating sfera de expresivitate a stilului atonal-expresionist iar Trioul adâncește spiritul abstracționismului atonal. Dincolo însă de analize clișee, etichete, muzica ce a luat naștere din spiritul acestui om cultivat, reflectă o tinerețe plină de căutări creative din care nu lipsesc întruchipări sonore ale unui lirism melodic uneori discret, introspectiv, alteori patetic extrovertit. Ironia, spiritul ludic manifestat în scenele grotești sau burlești ale *Priculiciului*, se completează cu profunzimea gândului și frumusețea arhaică a muzicii *Recviemului*. Din păcate această muzică a rămas doar de sertar, o muzică pe care încă sperăm că generațiile viitoare o vor redescoperi în toată bogăția ei estetică și spirituală.

Bibliografie:

- Anghel, Irinel, Orientări, *Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, editura Muzicală, București, 1997
- Chelaru, Carmen, *Cui i-e frică de istoria muzicii*, vol. III, Editura Artes, Iași, 2007
- Cosma, Viorel, *Muzicieni din România*, vol. IX, Editura Muzicală, București 2006,
- Firca, Clemansa-Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX*, editura Fundației Culturale Române, București 2002
- Grigoriu, Theodor, *Zeno Vancea, centenar*, revista *Muzica* nr. 1/ 2000, pg. 58–65, Editura Muzicală, 2000
- Herman,Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed Muzicală, București, 1977
- Pop, Adrian, *Recviemul românesc*, editura MediaMusica Cluj, Napoca, 2005
- Popovici Marta, *Convorbiri cu Zeno Vancea*, editura Muzicală, București, 1985,
- Vancea, Zeno, *Studii și eseuri muzicale*, editura Muzicală, București f.a.
- Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1978
- Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. I Editura Muzicală, București, 1968

³⁹ Tot în al doilea deceniu în 1926, Z. Vancea compune o *Rapsodie Bănățeană* al cărui manuscris incomplet nu ne-a oferit privilegiul unei analize pertinente, însă la o primă privire, aceasta se prezintă ca un potpourri de teme populare prelucrate în stil modal folcloric.

Vasiliu, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900–1920)*, Editura Artes, 2002

Partituri:

Vancea, Zeno, *Sonata pentru vioară și pian 1926*, manuscris

Vancea, Zeno, *Lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke*, manuscris

Vancea Zeno, *Suita din baletul-pantomimă Priculiciul*, editura Muzicală București 1958

Vancea Zeno, *Suita din baletul-pantomimă Priculiciul*, reducere pentru pian, f.a. manuscris

Vancea. Zeno, *Recviem*, manuscris

Vancea Zeno, *Cântece pe versuri de George Bacovia*, manuscris.

O călătorie muzicală în FUN LAND¹



The chamber symphony, *FUN LAND* composed by Cristian Bence Muk, for 15 instrumentists, in 2007 it's a funny musical journey into an entertainment park. In this paper the symphony it's described and analysed from an esthetical point of view framed in postmodernism through its expressive particularities. The symphony architecture it's subordinated to its theme: a musical description of a comic character's adventures through the main entertainments in atypical sonata form: Introduction first theme, transition (bridge) House of Terror (development section) Transition 2, The Pirate's Tunnel (theme B), (Transition) The watchmaker's shop (development of the theme B, containing The hour's fugue), The lunch break, Africa, Space Adventure, The tour of the park.

Keywords: contemporary music, chamber symphony, *FUN LAND*, Cristian Bence Muk, postmodern music particularities

Simfonia de cameră *FUN LAND* a fost scrisă de compozitorul Cristian Bence Muk în anul 2007 și este rodul unor sondări creative și muzicologice asupra genurilor de simfonie și balet cuprinse într-un proiect finanțat de CNCIS al cărui inițiator și director este compozitorul însuși.

Studiind creația simfonică a compozitorilor transilvăneni, am semnalat în diverse studii existența unor etape în ceea ce privește limbajul muzical precum și stilul acestor compozitori. Astfel, anii '50 au fost marcați de existența unui simfonism de esență neomodală cu elemente de sinteză între folclorul românesc transilvănean și limbajul modal-diatonic manifestate în simfoniile lui S. Toduță și T. Jarda, anii 60–70 fiind începutul sondării limbajului modal-serial în creații semnate de C. Țăranu, E. Terenyi, D. Voiculescu, V. Timaru, V. Herman, pentru ca deceniile 80–90 să clarifice stilul matur și direcțiile particulare în modul de exprimare al fiecărui compozitor în genul simfoniei.²

Ultima generație de compozitori transilvăneni cuprinși în școala de compoziție formată la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca se situează de asemenea pe poziții stilistice diferite sondând zone ale exprimării prin arta muzicală care pot fi înscrise în tendințele cuprinse subtitlul generic de postmodernism. O oarecare epurare a discursului muzical de abstractismul creat de limbajul puternic cromatizat, disonant al compozitorilor „generației de aur” atașați estetic de gustului avangardei pentru experiment, este prezent la compozitorii acestei noi generații, dornici să refacă legăturile pierdute cu publicul, un public eminamente elitist.

Accesibilitatea și dorința de exprimare prin simboluri, analogii metafore muzicale directe, transparente, programatismul, utilizarea fără discriminare a tuturor limbajelor istorice cunoscute servind mesajului din perspectivă comică, parodică, ludică, creează un soi de detașare ironică sau critică a compozitorului față de „felia de artă” creată. Astfel, parodia definește atitudinea postmodernă din perspectiva ideii de detașare ironică sau persiflatoare, creând un dublu strat al semnificațiilor, stratul realității obiectuale a operei de artă și stratul comentariului critic.

„Una dintre stilemele postmodernismului este categoric abordarea subiectelor – indiferent că țin de mituri, opere consacrate sau alte obiecte de studiu – sub prisma parodiei, a ironiei, a dublului sens, a unei lucidități incomode, neavenite uneori, care strivește orice urmă de comoditate și siguranță interioară, care izbește, amuză, dar și pune sub altfel de semn, pilonii de credință în valori axiomatice. Autoritatea unor entități ideale numite *metanarațiuni*, este slăbită prin fragmentare, consumerism și deconstrucție.”³

¹ Lucrare prezentată la Sesiunea de comunicări științifice *Orizonturi ale artei între creație și reprezentare* a Facultății de Arte a Universității din Oradea, în cadrul Săptămânii Științifice a Universității din Oradea, din 29 mai 2014.

² Țărc Mirela, *Articularea formei în simfoniile compozitorilor clujeni în a doua jumătate a secolului XX*, Editura Universității din Oradea, 2007.

³ Bihari Adela, *Parodia și teatrul liric*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2010, p. 160.

Simfonia de cameră *FUN LAND* pentru 15 instrumentiști, este reprezentarea sonoră a unei aventuri a personajului principal într-un parc de distracții. Compozitorul recurge la o sumă impresionantă de efecte, la imitarea și integrarea unor clișee preluate din muzica de divertisment, de bălci, din desenele animate sau din muzica clasică, citate sau inventate pentru a crea o simfonie. Cum știm, genul a fost consacrat de tradiția romantică prin tematicile de factură gravă, filozofică, eroică implicând un aparat orchestral monumental pentru încadrarea unui mesaj estetic patetic sau sublimat. O simfonie contemporană bazată pe valorile estetice situate pe axa comicului, apare din punct de vedere tematic ca un fel de antisimfonie sau o simfonie întoarsă pe dos care persiflează convenția clasică întărind ceea ce Ihab Hassan analizând fenomenul postmodernismului numește dintre cele 11 trăsături definitorii, *decanonizare*. *Decanonizarea ...* determină răsturnarea ierarhiilor stabilite, a autorității și se apropie cu îndrăzneala specifică spiritului ludic de textele canonice ale literaturii universale”, (în cazul nostru de tematicile genului simfoniei tradiționale, fie ea și de factură camerală).

Astfel cu spirit ludic, folosind o varietate mare de aluzii „stilistice” compozitorul creează 24 de minute de suspans, întruchipând sonor aventurile pasionante ale personajului X, angrenând publicul la un joc de-a „recunoașteți distracția”.

„Parodia postmodernă, evocă ceea ce promotorii teoriei receptării numesc „orizont de așteptare”, un orizont format din convenții recognoscibile de gen, stil sau formă de reprezentare. Acest orizont de așteptare este apoi destabilizat și demontat pas cu pas într-un raport direct cu valorile social-istorice culturale ale vremii.”⁴

Cu ajutorul unei hărți desenate, pe care compozitorul⁵ o plasează la începutul partiturii, cititorul sau ascultătorul poate determina ordinea distracțiilor încadrate într-o formă liberă de sonată monopartită, în care momentele de divertisment sunt legate prin tranziții, scurte evadări din traseul stabilit.



Prezentarea personajului și tranziția cu trenulețul prin parcul de distracții către Casa Groazei sunt create prin efecte care evocă realitatea obiectuală: murmurul mulțimii, un semnal de telefon care sună, *tremollo* care evocă suspansul, glissando-starea de groază la apariția personajelor macabre sau imitarea scârțâitului unei uși, ostinatoul care evocă mersul trenulețului sau goana personajului X speriat. Comicul este creat prin caracterul „muzical” cu care este investit personajul, tema reprezentativă fiind alcătuită din motive descendente treptat cromatice, în staccato, care apoi urcă și coboară într-o „goană” muzicală ce indică o oarecare panică, un „biet personaj fricos”, împiedicat (prin ritmuri punctate și pauze), nehotărât și temerar în același timp.

⁴ Adela Bihari, *op. cit.*, p. 164.

⁵ Cristian, Bence-Muk, *Fun Land simfonie pentru 15 instrumentiști*, partitura 2007.

Categoria comicului apare din modul în care „comentariul” muzical caracterizează personajul X ca fiind candid, bucuros de a se aventura către noi senzații însă victimă a propriilor sale temeri. Un adevărat Charlot din a cărui imagine nu lipsește zâmbetul duios dar amuzat, și ușor ironic al compozitorului și al publicului.

Ex. Cristan Bence-Muk *Simfonia Fun Land*, tema 1, A

The musical score is for the first movement of 'Simfonia Fun Land' by Cristan Bence-Muk. It is in 4/4 time with a tempo of 144. The score is divided into two systems, each containing five staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, Trumpet in Bb) plays a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides a rhythmic accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in a key signature of one flat (Bb).

Tranziția către următoarea distracție este scurtă, apariția citatului distorsionat din tema întâia a simfoniei 40 de Mozart are un efect comic parodiant, semnificând un posibil fundal sonor auzit pe drum, „deteriorat” de amețea și dezorientarea protagonistului după spaima produsă de prima distracție, și surescitarea la identificarea următoarei.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land*, 109–114, tema întâia din *Simfonia 40* de Mozart (citată deformat melodic)

În *Camera oglinzilor H*, efectele sunt create printr-o transparență simbolică ingenioasă. Remarcăm elemente de spațializare ale temei A, de transpoziție în diferite registre, de inversare – aluzie la procedeul denumit „în oglindă”-, efectele de glockenspiel, vibrafon și pian electric cu sunetele temei dispersate în manieră pointilistă sugerând prin analogie sunetul de cristal al oglinzilor. Efectele de spațializare a imaginii sonore prin apropiere, depărtare sunt realizate prin folosirea nuanțelor de *ppp* sau *fff*, cel de sus-jos prin schimbările de registru, înalt-grav, rarefierea-densificarea motivelor realizează efectul spațial al vitezei de deplasare. Întreruperea brusă prin GP sugerează ciocnirea protagonistului de oglinzile strâmbe. Aceste elemente de distorsiune ale realității fac parte dintre elementele specifice limbajului parodic pe care compozitorul le uzitează și în alte lucrări.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land*, măsurile 134–135–135, vibrafon piano glockenspiel – efecte de apropiere, depărtare jos, sus, și depărtare apropiere sus-jos

În următoarea distracție, *Tunelul piraților, C bis*, remarcăm folosirea vocilor instrumentiștilor introducându-se astfel elemente de teatru muzical deoarece la premieră, cordarii se legănau și cântau, conform partiturii, mimând mișcarea de *hei rup* a piraților care trag coordonați de parâmele corabiei.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land*, pg. 34–35, măs. 179–187

Più mosso
*

* Vocile bărbătești ad libitum
(The men's voices ad libitum)

Lupta alături sau cu pirații folosește un ritm de galop bazat pe picioare iambice, de asemenea, semnalele sonore ale alămurilor parodiază elementul eroic prezent în evocatoarele coloane sonore ale filmelor cu *Eroll Flynn* (ca de altfel și orga de biserică din cadrul tranziției cu trenulețul care anticipă intrarea în Tunelul Piraților). În tranziția către următoarea distracție compozitorul comentează umoristic și cvasi ironic sentimentul de satisfacție al personajului – care se crede un viteaz –, printr-un citat din *Yankee Doodle* într-o cheie voit distorsionată (în secunde mici) de un comic irezistibil.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land*, tema, *Yankee Doodle*, pg. 55 măs. 325–331

Tranziție 4
(Transition 4)
♩=70

Atelierul Ceasornicarului este un loc de distracții imaginar în care compozitorul introduce o metaforă generată de jocul de cuvinte ce creează un paradox. Intitulată *Fuga orelor*, distracția este în realitate o fugă pe 12 voci cu 8 contrasubiecte. Aglomerarea planurilor sonore semnifică sentimentul de pierdere a controlului asupra măsurării timpului precum și panica, presiunea psihologică, simbolizate prin creșterea densității discursului muzical într-o formă ce semnifică organizarea cea mai strictă a materialului sonor. (Ordine care generează dezordine, panica scăpării de sub control a vocilor). Această fugă este precedată însă de un contrapunct de mare, realizat prin diferite ritmuri și semnale ce se îmbină, se decalează, se suprapun pentru a crea parcă atmosfera din atelierul lui *Geppetto* (Walt Disney – *Pinocchio*).

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land, Atelierul ceasornicarului*, pg. 57 măs. 341–345

Pauza de masă este următorul moment. Protagonistul se liniștește, discursul coboară în registrul grav, se aude băutura turnată în pahar, sorbitura realizată în glissando pe clavecin, apoi pare că eroul devine puțin cherchelit. Melodia fugii devine tot mai deformată, cromatică semn că eroul rememorează momentul fugii, care deviază apoi, „sentimental”, în câteva aluzii la intonația de romanță.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land, Pauza de masă*, pg. 78 măs. 476–480

Următoarea aventură este în *Africa*, moment de un comic irezistibil realizat prin ostinatourile ritmice a tobelor, cântecele și dansurile băștinașilor (bătăi în podea) elementele onomatopeice cum ar fi sîsîitul șarpelui, semnalele elefanților sugerând o vânătoare în junglă ori o sărbătoare tribală.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land, Africa*, pg. 88, măs. 356–357–358, *Cîntecul băștinașilor* (instrumentiștii cantă vocal și bat cu picioarele în podea.)

Cu *Aventura în spațiu*, realizată prin timbrurile de orgă de jazz și clavecin, precum și prin sonorități și tematici aluzive la filmele science-fiction, se încheie aventurile *Charlot*-ului nostru. Efectele de parlando (vorbind pe un ton grav, precum și sonoritatea orgii de biserică ne indică ieșirea din parcul de distracții. Repriza reface succint turul parcului în ordine alfabetică a distracțiilor A – Aventură în spațiu, C – Casa Groazei, C bis – Tunelul piraților, D – Africa, G – Atelierul ceasornicarului, H – Camera oglinzilor simbolizând faptul că protagonistul își rememorează toate aventurile.

Finalul aparține lui *Roller Coaster* denumit *Monstrul*, de care se tem toți în parcul de distracții semn că protagonistul și-a făcut curaj pentru a se urca în ultimul divertisment. Precipitarea ritmică prin valori de note mici și tempo accelerat, precum și dilatarea prin rarefiere (cu pauze, tempo rărit) a acestuia ne sugerează spațializarea și viteza deplasării. Curbele melodice și registrele ne fac să vizualizăm urcușul sau coborâșul *montagne-russe*-ului.

Învălmășeala și emoția produsă în urma acestor experiențe aduc după sine și deznodământul călătoriei. Se aud glissando-uri repetate semn că protagonistul coboară amețit, și cade, se aude o sirenă care vine și pleacă acorduri de orgă (personajul crede că și-a găsit sfârșitul) dar tema reapare vioi ca o concluzie optimistă.

Ex. Cristan Bence-Muk, *Simfonia Fun Land*, pg. 155 măs. 865–66–67, *picajul* – coarde și percuție

3

Timp.

Tom-t.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

gliss.

sul A

gliss.

f

pizz. bartokian

ff

pizz. bartokian

ff

*tropăit de picioare
(trampling)

În măsura 868 la oboi–clarinet, *vine salvarea*, 873, oboi clarinet, *pleacă salvarea*.

Fl.

Ob.

CL.

Bsn.

Hn.

B Tpt.

Tbn.

mp *ff* *mf*

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' features six woodwind parts. The Flute (Fl.) and Clarinet (CL) parts are in treble clef, while the Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Baritone Trumpet (B Tpt.), and Trombone (Tbn.) parts are in bass clef. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The Oboe (Ob.) and Clarinet (CL) parts have a melodic line starting in 4/4 and continuing in 3/4, marked *mp* and *ff*. The Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Baritone Trumpet (B Tpt.), and Trombone (Tbn.) parts have a rhythmic pattern marked *mf*. The Flute (Fl.) part is silent.

Așadar, *Fun Land* se înscrie în categoria simfoniilor de tip parodie semantizând prin analogii și metafore imagistic muzicale, printr-o retorică directă, accesibilă, o lume sonoră în care domină distracția buna dispoziție, comicul de situație și detașarea ironică.

„Fin psiholog, artistul postmodern intuiește reacțiile semenilor săi, la artă și le oferă ca atare acele elemente, abordări pe care așa zisul lor interes, curiozitatea, orgoliul de a fi complicați, problematici și în schimb doritori de a se amuza, de a râde, le așteaptă.”⁶

La prima audiție, publicul și interpreții s-au amuzat copios. Simfonia FUN LAND va reprezenta de altfel, întotdeauna, după părerea noastră, un prilej de delectare emoțională și intelectuală deopotrivă, de întâlnire ludică, de savoare muzicală postmodernă.

Bibliografie

- Angi, Stefan, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I tom II, Ed. Universității din Oradea, 2004
Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente în muzica românească în a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1998
Bihari Adela Franciose, *Parodia și teatrul liric*, Ed Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca 2010,
Bence-Muk Cristian, *Fun Land simfonie pentru 15 instrumentiști*, partitura 2007
Fodor Attila, *Simfonia de cameră Fun Land de Cristian Bence Muk*, în volumul *Simfonia de cameră atelier de cercetare și creație*, Ed. Media Musica 2007,
Cibișescu-Duran, Iulia, *Structuri polimorfe în postmodernismul muzical*, românesc, Ed. Media Musica Cluj Napoca 2002

⁶ Bihari Adela, *op. cit.*, p. 27.

Muzica acusmatică – repere perceptive și tematice¹

Motto:

Fiecare aude doar ceea ce înțelege

Introducere

Muzica secolului XX a stat și stă sub semnul avangardei, al inovărilor continue în ceea ce privește expresia și interpretarea. Ca o continuare a spiritului modernismului, la mijlocul secolului, are loc o explozie de curente, de mode, de orientări sau direcții în arta sunetelor, toate constituindu-se într-o avangardă perpetuă. Ideea de stil își pierde astfel identitatea prin însăși dezintegrarea tuturor elementelor care stăteau la baza constituirii oricărui limbaj muzical generator de stil. Se naște astfel o eră postmodernă eclectică și eterogenă muzical, în care clasificările și ierarhizările valorice de orice natură sunt respinse, în care ideile sintezei sau paradigmatelor universaliste ce guvernaseră gândirea structuralistă anterioară nu mai funcționează, o eră în care totul este posibil atâta timp cât rezonază cu idealurile unui grup restrâns sau larg de personalități, o eră a „toleranței” și diversității, a acceptării celuilalt.

Modernismul a pus accentul pe tehnologie, pe experiment, pe inovație, în goana absolută a compozitorilor de a genera originalitate sau de a exprima un conținut cât mai complex prin forme cât mai sofisticate, ca rezultat al unei evoluții a mentalului și imaginarului uman. Postmodernismul acceptă această atitudine ca o direcție, ca una dintre multiplele posibilități de evoluție, dar o înglobează unitar în ceea ce se poate numi *World music* sau *Total fusion music*, *Global Music* (muzica postmodernă globalizantă). Una dintre direcțiile apărute după anii '80 în muzica electronică, când tehnologia a făcut posibil acest lucru, este **muzica acusmatică**.

Definiții, aria descriptivă, procedee componistice

Conform cu definițiilor întâlnite în diferite dicționare și lexicoane, muzica acusmatică este o formă a muzicii electronice special compusă pentru a fi prezentată prin intermediul difuzoarelor. Ea provine dintr-o tradiție de compoziție, care datează încă din perioada apariției muzicii concrete, la sfârșitul anilor 1940. Compozițiile care sunt pur acusmatice există numai ca înregistrări audio și sunt adesea destinate receptării în sala de concert prin difuzoare multiple, orchestra de difuzoare, sau *Acoustemonium* cum a fost denumit acest nou tip de „instrument” adaptat necesităților „exprimării” muzicii acusmatice.

Compozițiile acusmatice sunt realizate printr-o tehnologie sofisticată de prelucrare a sunetului cu ajutorul computerelor (astăzi) a magnetofonelor (în trecut), a diverselor *device*-uri, a stațiilor de amplificare a sunetelor, etc. Prelucrarea asupra materialului sonor se face prin multiple sinteze: aditive, sinteze substructive, sinteza prin convertirea imaginii în sunet, sinteza în timp real, care acționează asupra tuturor parametrilor sunetului, a zgomotului, în general asupra oricărei vibrații sonore din câmpul audibilității umane sau chiar în afara de acesta.

Termenul *acousmatic* vine din limba greacă. *Akousmatikoi* desemna cercul de ucenici ai filosofului Pitagoras, care pentru mai buna instruire a acestora își ținea prelegerile după un paravan, astfel încât atenția lor să nu fie distrasă de înfățișarea, gesturile, mimica maestrului. Astfel studenții nu aveau acces la sursa

¹ Lucrare prezentată în cadrul sesiunii de comunicări științifice cu participare internațională *Interferențe artistice* organizată de Facultatea de Arte în cadrul *Săptămânii științifice a Universității din Oradea*, din 29 mai 2013. Fragmente revizuite din secțiunea dedicată receptării muzicii acusmatice create de compozitorul Adrian Borza, apar în lucrarea proprie cu titlul *Muzica electronică dincolo de tehnologie/Electronic Music beyond the technology*, publicată în revista *Tehnologii informatice și de comunicație în domeniul muzical/ICT in musical Fields*, vol. IV nr. 1/ 2013, Academia de Muzică Gh. Dima și Centrul de Excelență în Domeniul Conexiunii Educative Culturale și Artistice Europene, Cluj 2013 Ed. MediaMusica, ISSN 2067-9408/on line 2069-654X, p. 113–125.

vizuală a discursului ci doar la cea sonoră. Primul care a folosit acest termen a fost Jerome Peignot, apoi Pierre Schaeffer în 1955, pentru a defini experiența de ascultare a muzicii concrete. În mod similar discipolilor lui Pitagoras, ascultătorul de muzică acusmatică nu poate distinge sursa sonoră, ea fiind redată de difuzoare. O altă conotație a muzicii acusmatice este aceea de „ascundere” a unei realități sonore recunoscutibile, din mediul natural al zgomotelor sau din mediul artistic al sunetelor organizate în opere de artă muzicală și redade de o sursă instrumentală sau vocală.

Compozitorii de muzică acusmatică pot folosi zgomote din natură sau din mediul înconjurător, citate, fragmente instrumentale sau vocale, cu sursă definibilă în realitatea concretă, dar în general prin transformare, metamorfozare, sinteză electronică ei deformează, descompun, dezintegrează, distorsionează parametrii naturali ai sunetelor: timbrul, înălțimea, frecvența etc. și recombina, rearanjează evenimentele astfel încât creează o lume de sonorități virtuale cărora nu li se mai poate distinge sursa sonoră inițială. Compozitorul are facilitatea extraordinară de a putea realiza orice sonoritate, orice tip de sunet imaginat.

Compozitorul A. Borza, specializat în muzica electronică și electroacustică, autor de lucrări acusmatice și al unei cărți în domeniu, afirmă: Este dificil de a crea sunete fără ca ele să fie în relație cu lumea sonoră care ne înconjoară, când de fapt imaginația noastră se raportează la această lume sonoră” (Borza, 2004/63). Prin sinteză pe calculator „se pot reprezenta caracteristici perceptuale ale sunetului, prin modele spectrale, și în același timp se pot manipula caracteristici pentru a imagina sunete noi, a obține noi realități sonore” (Borza, 2004/64) Există astfel două realități sonore: cea a sunetelor naturale, acustice, produse de instrumente muzicale și cea virtuală a sunetelor modificate prin sinteză care depășește realitatea lumii înconjurătoare. În acest fel se „forțează” limitele imaginarului auditorului, se stimulează factorul creativ al ascultării, fantezia, problema receptării unei astfel de muzici fiind totuși una de natură dilematică.

Percepție, spații sonore reale, virtuale, imagine

Odată cu metamorfoza sunetului prin sinteză și reproiectarea unor lumi sonore abstracte, se creează spații sonore ireale, care rezonază cu spații imagine ale conștiinței ascultătorului. „O asemenea artă conferă sonorității o culoare necunoscută, o impresie de spațiu ireal, și contexte abstracte prin care ascultătorii se detașează de lumea reală activându-și imaginația în mod intens. Oricum, folosirea unui spațiu imaginar sau o combinație a imaginarului în spații reale, într-un context muzical abstract, este astăzi comun în toate muzicile compuse” (Bijan Zelli, 2010) În muzica acusmatică procesul de deformare a spectromorfologiei sunetului conduce la o imposibilitate de identificare a sursei în mediul realității concrete pentru a se putea crea asocieri mentale. Ideea decriptării acestor sonorități este bazată pe capacitățile tot mai evolute ale omului de a interpreta structuri sonore abstracte în mod arbitrar și de a conecta lumea ideală cu cea reală.

Perceperea și receptarea dezvoltării temporale a figurilor morfologiei sonore este bazată pe abilitatea mentală a ascultătorului de a se conecta la imagini distorsionate auditiv pentru a le face să corespundă cu realitatea. Este vorba despre reînvierea în mintea ascultătorului a unei realități (nu necesar cea originară) bazată pe materialul sonor care a existat odată dar și-a pierdut identitatea. (Ascione, Patrick, 1996) Este un proces de reconstrucție în structurile profunde ale imaginarului a unor structuri sonore deconstruite, descompuse, deformat pentru a crea noi reprezentări imagistice.

De multe ori muzica acusmatică a fost pusă la egalitate cu muzica concretă. În muzica concretă, sunetul în sine are o considerabilă greutate pe când în muzica acusmatică, se leagă de funcția deformării morfologice a sunetului. În ambele, informația auditivă poate fi înțeleasă ca fiind convertită într-o formă vizuală. De aceea Robert Normandeau o numește *cinema pour l'oreille*. Dar față de muzica concretă, muzica acusmatică se detașează de lumea reală de fenomenul său vizual pentru a construi o lume virtuală independentă, a imaginației. Pentru a putea identifica latura comună a muzicii concrete cu cea a muzicii acusmatice putem audia din creația compozitorului Adrian Borza lucrarea *Une minute cinema pour les oreilles* care face parte dintr-o lucrare mai amplă, de data aceasta pusă în scenă de coregrafa Laura Shapiro în Montreal.

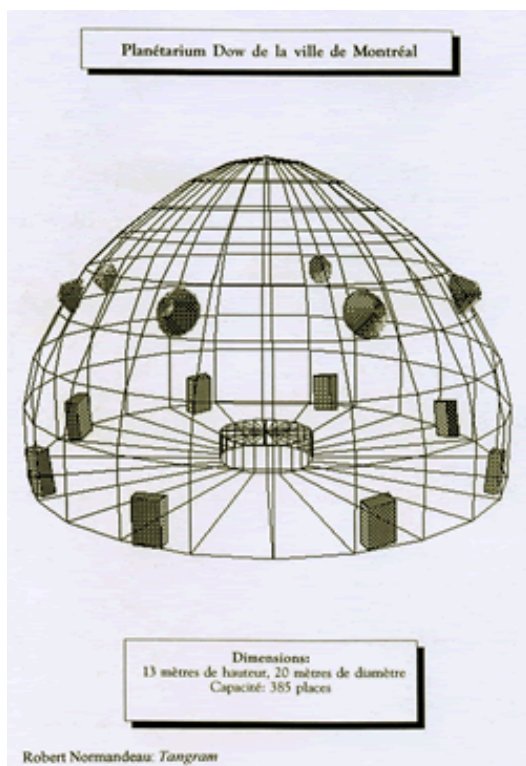


Receptare: Sunetele din mediul natural, real sunt folosite în această lucrare pentru a crea un film imaginar: oraș, trafic, polițist care fluieră, un motor care nu pornește, claxoane de mașină, oameni țipând, vacarmul străzii, sticlă spartă, mulțime care aplaudă, mârâit amenințător, oameni ovaționând și dintr-o dată vocea unui singur om, muzică de concert, apoi o ușă de mașină care se închide. Interes, acceptare, curiozitate, incertitudine, spaimă și surpriză toate stârnite de audiția fără prejudecăți.

Relația muzicii acusmatice cu vizualul se leagă de percepția spațialității sunetului. Obiectele sonore și evenimentele muzicale concepute de compozitorul ce devine totodată inginer, regizor de sunet și interpret, primesc pentru prima dată în istoria muzicii calitatea de a fi vii, și de a circula în spațiu. Spațializarea sunetului este în consecință ultima cucerire în domeniul creației muzicale.

Ea depinde de strategii de proiectare a sonorității care au început să se dezvolte odată cu eliberarea muzicii din studio și reprezentarea prin sisteme de difuzoare în spațiul real. Compozitorul va calcula coeficienții de receptare traduși în proiecții ale evenimentelor sonore în funcție de distanță, volum, intensitate, spații cinetice realizate prin deplasarea “obiectelor sonore”, planuri apropiate, mediane îndepărtate, în funcție de care auditorul percepe structura și articularea formei a arhitecturii spațiului sonor. Ca rezultat., muzica electronică extrapolează o lume ideală într-un spațiu sonor real în care auditorul sesizează un peisaj sonor abstract caracterizat prin contururi, densitate, impact, volum, mișcare, viteză. Percepția vizuală este deci mai mult una care se petrece în interior, în mentalul auditorului și nu în exterior, de aceea în sălile în care se reprezintă muzica acusmatică, se păstrează un clarobscur, pentru a nu deranja auditorul de la percepția vizuală interiorizată a evenimentelor sonore.

Cu ajutorul stereofoniei s-a ajuns pentru prima dată la iluzia receptării spațialității sonore prin percepția adâncimii și a mișcării structurilor sonore. Cu *Soround Sound System*, s-a făcut un pas important iar în deceniul 90, spre exemplu, compozitorul Robert Normendeau a creat o “orchestră de difuzoare” pentru a-și reprezenta lucrările la Planetariumul Dow din Montreal. Exemplu de Acousmonium: schiță a acousmoniumului din Planetariul Dow, Montreal realizat pentru interpretarea lucrării Tangram de Robert Normandeau (preluat din Bijan Zelli 2010)



Cu toate performanțele în materie de evoluție a spațializării sonore de la stereofonie la redare *multi-channel* sau *Soround Sound System*, interpretarea în spații proprii a acestei creații, întâmpină multe greutăți. Instrumentul inventat pentru a putea reprezenta în particular muzica acusmatică se numește *Aco-usmonium*, care, fie că este plasat pe scenă pentru a transmite sunetul frontal stimulând astfel o mai puternică reacție a factorului imaginativ, fie că plasează difuzoarele periferic în diferite poziții pentru ca sunetul să înconjoare din toate părțile auditorul, reprezintă cel mai eficient instrument al spațializării procesului sonor.

Tematici și receptare. Titlurile propuse de compozitorii de muzică acusmatică ne dau o idee despre universul sonor imaginat. Mesajul propus poate rezona sau nu cu structurile profunde ale imaginarului auditorului. Lumile sonore receptate sunt de o diversitate infinită depinzând de numărul personalităților implicate în actul audiției. Iată câteva dintre aceste tematiche.

Francis Dhomont: *Chiaroscurro*

„Acest clar-obscur este acela al umbrelor și luminilor, al opacităților și transparențelor sunetului, el este incertitudinea dintre una și alta . Dar de acolo pornind, găsim imediat metafora ce le unește: echivocul, ezitarea între ceea ce se spune și ceea ce se sugerează, chipul și masca (atenție un sunet îl poate ascunde pe altul !), manifestul și latentul. Muzica înșală urechea. Adesea în munca mea, anumite materiale provenite din piesele anterioare își găsesc o nouă dezvoltare. Mutația, transformarea, metamorfozarea instrumentelor muzicale în obiecte spectromorfologice, culori printre umbre...reprezintă o modalitate de lucru” (À François Bayle. Commande des « Événements du Neuf » subventionnée par le Conseil des arts du Canada. FD Francis Dhomont: *Drôles d’oiseaux*, 1985).

„Astăzi relativitatea vizibilului este o evidență și este în concordanță, vrem nu vrem cu un exemplu particular în totalitatea universului în care locuiesc nenumărate adevăruri” a spus Paul Klee ... Mesajul: Urme ale unei luxurianțe și a unui exotism oniric, un bestiar imaginar, care s-a născut din Visuri de păsări care nu există.

Adrian Borza: *Dusk*

http://youtu.be/kvAv60t_5pY

Dusk a fost prezentată în premieră mondială la *Ai-maako* Festival în Santiago de Chile, în 18 octombrie 2007.

Tehnologie: Punctul original al sunetului folosit în textura sonoră a fost o imagine grafică. Asistat de computer, compozitorul a tradus caracteristicile vizuale (formă luminozitate culoare) în caracteristici sonore (înălțime, durată, volum, imagine stereofonică) ce reprezintă morfogeneza sonoră.

Creată din zgomote, asperități, starea sonoră inițială este o pură undă sin, desfășurată într-o secundă, un obiect sonor rudimentar dar produs de o linie simplă, trasă pe computer prin programul de sinteză *Metasynth*.

Semnificații: *Dusk* reprezintă misterioasa dilemă între zi și noapte, lumina răsăritului și a apusului soarelui, starea dintre vis și realitate, efemerul sens al clarității sau obscurului. Prin sunete, Adrian Borza încearcă să construiască imagini artistice creând o oază necesară contemplării. Este o liniștită călătorie imaginară către întuneric, către letargicul univers nocturn.

Receptare: Grund sonor spațializat ce se mișcă în direcția departe aproape, ecouri de clopote. sunete eoliene, vânt în deșert, sunete ascuțite, metalice, clopote de cristal, creșterea intensității și a texturii sonore, răsărit, ecouri de sunete efemere ce apar și dispar, descreșterea intensității sonore, un nou val de efecte sonore create prin acumulare a intensității și a texturii sugerează imaginea globului solar în toată plenitudinea coloristică înainte de asfințit, apariția unor elemente de distorsiune a luminozității, liniștea dinaintea descinderii în umbra orizontului, descreștere a intensității sonore, rarefierea treptată a obiectelor sonore până la dezintegrare, întuneric.

Adrian Borza: *Trois études acousmatiques* (2004)

Trois études acousmatiques este o lucrare structurată pe trei momente 1. *La puissance du son* / 2. *L'énigme du son* / 3. *La platitude du son*

Descriere subiectivă: 1. obiecte sonore disparate care se coagulează în structuri cu o anumită configurație ostinată ritmic, zgomote, foșnete, efecte de vânt peste care se suprapun alte obiecte sonore asemănătoare sunetului de maracas, 2. realitate sonoră vibrantă oscilând pe un grund sonor ce crește în intensitate și asimilează sunete până la cluster, eveniment sonor care apare și dispare dând senzația de mișcare sonoră tridimensională. 3. sunete lungi filtrate, peste care se suprapun zgomote, foșnete nisipoase, ecouri, senzația unei spațialități, a unor cadre în care se distinge trecerea de la starea de înăuntru/înafară, zgomote ca de mașină în rulaj, pedale sonore grave cu răspunsuri în ecou, fulgurații sonore asemănătoare unor efemeride care răsar și pier. Repriza, în care se recunosc contururi sonore inițiale combinate, tăiate brusc de un final scurt, retezat, ca o ieșire spontană din spațiul imaginar conceput.

Concluzii

Muzica acusmatică generează o audiție activă, stimulează imaginarea unor spații interioare care rezonază cu arhitecturi sonore și evenimente create de compozitor. Sonoritățile abstracte obținute prin deformarea spectromorfologiei sunetelor declanșează un număr de posibile interpretări, direct proporționale cu numărul auditorilor și a experiențelor lor auditive, a culturii și a potenței lor asociative, simbolice și experiențiale. Noile cercetări în domeniul percepției și receptării muzicii confirmă faptul că dimensiunile structurilor imaginarelor generațiilor de tineri care interacționează cu lumea virtuală a jocurilor pe computer, a filmelor science fiction, își largesc continuu granițele către forme de reprezentare tot mai abstracte. Astfel muzica acusmatică este creată ca o lume a sonorităților care invită la meditație, la o nouă aventură estetică și experiențială în contextul orientărilor muzicale ale contemporaneității.

Bibliografie:

- Ascione, Patrick, „Morphologie de l'œuvre dans l'espace virtuel: L'illusion de la forme”, *Revue Ars Sonora* 4 (November 1996). Available at <http://www.ars-sonora.org/html/numeros/numero04/04c.htm> Bijan Zelli, (8–10 September 2010), *Musique Acousmatique and Imaginary Spaces*, lucrare originală prezentată în cadrul conferinței *Sounding Out 5*, Universitatea din Bournemouth (U.K). C.
- Borza, Adrian, (2004), teză de doctorat, A.M.G.D. Cluj-Napoca,
- Borza, Adrian, „iFPH: Controlul sunetului prin unde radio”/„iFPH: Wireless Control of Sound” în rev. *TIC* nr. 2 vol. III din 2012, p. 75–82,
- Dhomont, Francis, (1988) (Ed.), *Lien — L'Espace du Son I*, Ohain, Belgium: Musique et Recherches, pg. 37 apud. Bijan Zelli, *op. cit.*

Adrian Borza creatii:

Une minute cinema pur les oreilles, http://youtu.be/MX39QJh_F84
Dusk, http://youtu.be/kvAv60t_5pY

Reprezentări sonore ale unor geometrii interioare – comunicare, receptare, emoție²

Reprezentarea sonoră a unei creații muzicale se manifestă aprioric în spațiul mental al compozitorului. Prin geometrii interioare înțelegem modalitățile prin care creatorul își organizează materia sonoră în spațiul său mental, generând o operă de artă ce reprezintă quintesența gândurilor, experienței, emoțiilor investite și nu în ultimul rând a convențiilor de comunicare însușite. Energia psihică degajată de efortul creator va fi captată de interpret pentru a fi transmisă receptorilor de artă. Cu cât spațiul mental al interpretului și auditorului va conține mai multe elemente comune consfințite prin convenția culturală cu cele din spațiul mental al compozitorului, cu atât comunicarea mesajului artistic va fi mai eficientă și vice-versa. Mesajul este astfel accesibil și poate fi asimilat, producând plăcerea estetică prin recunoașterea generată de asociere și contiguitate, (vezi teoria referențială a lui R. Radocy, J. Boyle, 1979)³ sau dimpotrivă, numărul mare de necunoscute în cazul unei muzicii abstracte, poate fi atât de mare încât mesajul poate fi eludat, generând indiferență cognitivă sau respingerea. Receptarea muzicii este strâns legată de capacitatea noastră de a învăța structura pe care se întemeiază muzica noastră preferată și de a face previziuni în privința a ceea ce urmează⁴ Cu cât schemele sunt mai accesate, cu atât muzica este mai familiară și mai accesibilă, generând plăcerea recunoașterii.

Legătura dintre accesibilitate/inaccesibilitate, plăcere/neplăcere și procesele cognitive implicate în fenomenul atribuirii de semnificații muzicii receptate, a suscitat în ultimele decenii vii dezbateri, studii, cercetări și experimente empirice reunind muzicieni, specialiști în psihologia cognitivă și neuroștiințe.

În receptarea muzicii electronice sau a celei acusmatice, gradul mare de abstractizare a lucrărilor este generat de prelucrarea sunetelor naturale din realitatea mediului sonor existent, prin procedee de sinteză electronică, obținându-se o nouă realitate de data aceasta virtuală, abstractă, în care asocierile cu lumea realității imediate și a convențiilor, dispăre. Astfel, abilitatea mentală a auditorului de a percepe, analiza și înțelege semnificația unor evenimente sonore distorsionate auditiv și a le face să corespundă cu realitatea, este una dintre condițiile receptării muzicii electronice. Asupra emoțiilor legate de audierea unor tipuri de muzică ce vizează un coeficient mare de complexitate a structurilor muzicale s-au realizat experimente a căror rezultate au arătat că: complexitatea crescută produce două tipuri de răspuns emoțional: angoasa și agresivitatea sau melancolia și depresia (emoții negative), pe când complexitatea scăzută (accesibilitatea) este în strânsă legătură cu stări euforice, senine sau reprezentări agreabile.

² Lucrarea științifică prezentată în cadrul Sesiunii de comunicări științifice cu titlul *Geometrii ale expresiei*, organizate de Facultatea de Arte, în cadrul Săptămânii științifice a Universității din Oradea din data de 24 mai 2017.

³ R. Radocy, J. Boyle, *Psychological Foundation of Musical Behavior*, Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1979.

⁴ Levitin, Daniel, *Creierul nostru muzical*, Editura Humanitas, București, 2010, traducere Dana Ligia Ilin, p. 130.

Pentru a încerca să verificăm aceste teorii am realizat un experiment asupra unui grup de 53 de elevi de la Colegiul de Muzică S. Toduță din Cluj-Napoca care în urma audiției unei piese de muzică acusmatică au răspuns întrebărilor unui interviu semistrukturat.⁵

Metodele și Instrumentele de cercetare au fost Interviul/ghidul de interviu semistrukturat observația/grilă de observație, analiza tematică

Ghidul de interviu semistrukturat a avut la bază patru unități tematice:

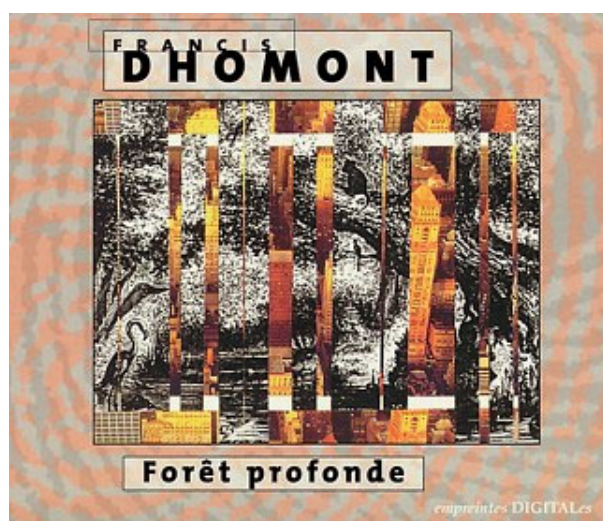
Prima unitate tematică a fost narativă, subiecților li s-a cerut ca în momentul audierii să noteze tot ceea ce au auzit și eventual să dea un titlu lucrării.

În a doua unitate tematică elevilor li s-a cerut să distingă câteva categorii de descriptori conceptuali sau perceptivi și să aleagă dintre:

- zgomotul de sunet, real sau virtual (ireal, suprarreal, oniric) concret sau abstract
- să aleagă între noțiunile de obiect sonor și obiect muzical, acesta din urmă fiind definit ca model de organizare sonoră în limbaj tonal funcțional, modal sau alte limbaje consacrate de tradiție
- antinomiile pozitiv și negativ au vizat reacția de acceptare sau respingere și/sau considerații asupra mesajului piesei,
- categoria senzații auditive, tactile (fiori, rece-cald) versus imagini sau spațialitate au fost adăugate ca descriptori perceptivi.

Emoțiile percepute s-au distins prin calitate și cantitatea răspunsurilor, la unitatea tematică trei. În ultima unitate tematică din chestionar, elevii au trebuit să dea un titlu lucrării audiate și, imaginându-se în postura unui artist contemporan, să definească genul artistic unde ar utiliza muzica.

Corelațiile dintre intențiile compoziționale și decriptarea mesajului de către elevi, au fost un indiciu asupra intuiției și /sau modului de raportare a experienței auditive la modele cognitive achiziționate prin experiența trăită.



Chambre d' enfant, de Francis Dhomont

Chambre d' enfant este prima piesă din albumul *Forêt profonde*, o melodramă acusmatică creată de Francis Dhomont în 1996 pe baza cărții lui Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment (Practica incantației)*. *Forêt profonde*, își ia inspirația din reflecția psihanalitică. Autorul mărturisește că lucrarea reprezintă „o citire adultă a basmelor care se mișcă între memoria minunilor copilăriei, a mirării naive, și descoperirea mecanismelor sale secrete.... este posibil ca intuiția magică a copilăriei care doarme în noi cu un ochi

⁵ Experimentul descris este un fragment adaptat din lucrarea proprie *Considerații asupra receptării muzicii electronice/Considerations on the Reception of Electronic Music*, publicată în revista *Tehnologii Informatice și de comunicație în Domeniul Muzical*, nr. 1 /2017, vol. VIII, p. 69–87, ed. Media Musica, AMGD Cluj-Napoca.

deschis, să reînvie revelații îngropate, și pentru mințile raționale, să ofere plăcerea descifrării sub conținutul manifest al subconștientului universal, logica conținutului său latent... Este o audiție pe trei niveluri: nuvelistică sau narativă, simbolică și muzicală. Un tur ghidat al sufletului copilăriei care nu este altceva decât o reîntoarcere la lumea inițiatică crudă și recuperatoare a basmelor.” (Francis Dhomont, din textul de prezentare al albumului *Forêt profonde*)

Toposul geometriei interioare a pădurii subconștientului profund ia forme de unu ciclu acusmatic ce cuprinde 13 secțiuni, între care 6 camere 1, 3, 6, 8, 10, 12, constituind spații de tranzit, pasaje secrete, fără text și 7 secțiuni tematice 2, 4, 5, 7, 9, 11, și 13 care conțin texte recitate, scandate, vorbite în mai multe limbi.

Fiecare dintre cele 13 secțiuni poartă un mic element, o culoare, o atmosferă ce evocă cele 13 *Kinder-zesnen op. 125* de R. Schumann ca un tribut adus acestui compozitor patetic pierdut în adâncurile pădurii sale interioare. Citatele sunt referențiale pentru căutările psihanalitice ale autorului cuprinzând: pasaje din Infernul lui Dante, fragmente din basmele copilăriei, povestiri din Holocaust preluate din cărțile lui Bruno Bethelheim, el însuși o victimă a acestuia.

Secțiunea 1: *Chambre d'enfants* (Camera copiilor)

Secțiunea 2: *À l'orée du conte* (A fost odată ca niciodată), fragmente din *Tom Degețel*, *Barbă Albastră*, *Scufița roșie* de Ch. Perrault, *Soldatul de plumb*, H. Chr. Andersen, Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

Secțiunea 3: Camera interzisă

Section 4: *Il cammin di nostra vita* (Drumul vieții noastre), Frații Grimm, *Haensel și Graetel*, Dante, *Divina Commedia*, Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

Versuri recitate din Dante: *Divina Commedia*

*Spre amiaza vieții noastre muritoare
Ajuns într-o pădure întunecoasă,
Mă rătăcii pierzând dreapta cărare.
Nu-i chip să spun, căci prea cumplit m-apasă
Și mă-nfioară gândul ei, ce cruntă
Mă-mprejmuia, ce adâncă și stufoasă.
...Intrai în codru, fără a ști de mine
Căci somnu-n vine îl simțeam cum curge
Când m-abătui din calea de lumină....*

Secțiunea 5: *Les enchantements de l'imagination* (Incantațiile imaginației)

Pentru toți cei care au auzit basme în copilărie, imaginea copilului care se simte pierdut într-o pădure este de neuitat. – *Psychanalyse du conte de fées*

Secțiunea 6: Anticameră

Secțiunea 7: *La muraille d'épines* (Zidul de spini), Ch Perrault, *Frumoasa adormită*. Prințesa cade într-un somn adânc ferită de toți pretendenții și înconjurată de un zid de spini până la 18 ani

Secțiunea 8: *Chambre d'ombre* (Camera Umbrelor)

Secțiunea 9: *Forêt furieuse* (Pădurea furioasă). „A povesti despre Auschwitz ... este dificil deoarece oamenii care ascultă trebuie să-și imagineze inimaginabilul” – Bruno Bettelheim. Este o poveste spusă de un idiot, plin de furie și ură însemnând nimic. (Shakespeare, *Macbeth*)

În 28 mai 1938, Bruno Bettelheim este dus într-un lagăr de concentrare la Dachau apoi la Büchenwald. El s-a întrebat apoi, în aceste situații extreme, asupra limitelor psihanalizei în înțelegerea comportamentului maselor. ... În 12 martie 1990 s-a sinucis .. Între pulsunile morții care lucrează în tăcere și pulsunile vieții,... legătura este inextricabilă și lupta niciodată sfârșită.

Secțiunea 10: a Musique de Chambre (Muzică de cameră)

Secțiunea 11: *Sortilèges (Vrăji)*, Kafka *Metamorfoza*

Secțiunea 12: *Chambre de lumière (Camera luminii)*

Secțiunea 13: *Fantasme, mode d'emploi* „...fără fantasmele care ne dau speranță nu avem puterea de a înfrunta adversitățile vieții Copilăria este epoca unde aceste fantasme trebuie să fie întreținute”. B. Bettelheim

Camera copiilor

Lucrarea debutează cu un zgomot distorsionant intens, peste care se suprapun acordurile la pian/orgă ale unui cântec de copii ale căror răsete interferează cu zgomotele ambientale, broscuțe, păsări, copii care se joacă. Zgomotul disturbing se intensifică pentru ca încetul cu încetul să se metamorfozeze în sunetul-pedală al unei melodii simple, armonioase „topind” senzația de amenințare în sonorități nostalgice, liniștitoare.

Descrierea a putut fi cuprinsă în 26 de narațiuni foarte eterogene ca tematică, cu titluri sugestive.

Intuiția elevilor asupra conținutului mesajelor s-a dovedit justă, dominând 10 descrieri ale unor procese psihologice cu titluri ca: *Visare 2, Fricile copilăriei, Magie – coșmar – vis, Amintiri stranii, Rememorarea unei trăiri, Imagini – lac – anamneză, Scenă de groază, Paranoia indusă, O lume paralelă.*

6 titluri simbolice sau conținând figuri de stil (metafore, comparații, antinomii): *Metamorfoză ludică, Metamorfoză, Enigma, Digitalul se întâlnește cu naturalul – organic versus artificial, Liniște zgomotoasă, Roller-coaster de emoții.*

6 scenarii reale cuprinzând secvențe cotidiene, cadre naturale: *Dimineața, Copii care se joacă, O pauză la școală, O zi frumoasă întreruptă de ceva nemaivăzut, Scenariu al unui loc calm cu o întâmplare dezastruoasă, Cadru tropical animat.*

5 scenarii Science Fiction: *Galaxie – imagini spațiale, Materia străină pe planeta pământ – univers, Extraterestri, călătorie în spațiu și timp-vortex, evoluția rasei umane, Star Wars, Vizita extraterestrilor la un concert de pian.*

Materialul sonor creat de Francis Dhomont implică atât sunetul prelucrat electronic sub forma unui continuum strident disturbing cât, mai ales, secvențe de sunete înregistrate din mediul ambiental natural, îmbinate cu fragmente muzicale de tip tonal funcțional, simple, repetitive cu funcție reverențială.

Elevii au identificat în descrierea narativă toate sursele sonore, folosind 75 de descriptori cuprinzând:

- 20 încercări de descriere a sunetului prelucrat electronic prin asocieri ca: *mașinărie, motor, vibrații industriale, aparat, drujbă, radio stricat, firez*, altele au atribuit sunetului adjective ca: *distorsionat, metalic, strident, neplăcut*;
- 18 identificări de sunete instrumentale ca *pian, vibrafon, marimbă, clopoței*;
- 18 descrieri ale sunetelor din natură: *păsări, broscuțe, cascadă, vânt, flux, sau generic, sunete din natură*;
- 3 asocieri sonore cu: *o navă spațială 2, demoni 1.*

Una dintre caracteristicile mixturii sonore realizate de F. Dhomont în această lucrare a fost apreciată de subiecți prin categorii duale ale acelorași clasificări. Astfel, la punctul al doilea, 24 de elevi au optat doar pentru descriptorul *abstract*, 11 pentru *sunet virtual*, 12 au identificat atât *obiecte muzicale* cât și *obiecte sonore*, însă 10 au folosit deopotrivă descriptorii *real/ireal*, 12 au utilizat atât atributul de *pozitiv* cât și *negativ*, 5 *zgomot/sunet*, 1 *fiori reci/căldură*.

În categoria emoțiilor pozitive, cele mai multe voturi au fost pentru *interesant* 11, urmat de *energie, plăcut, palpitant* câte 7, *bucurie* 5, *liniște – relaxare – melancolie* câte 4, *revigorant, jucăuș, victorios, mediativ* câte 2, *blând, agreabil, contemplativ, tandrețe, vitalitate* câte 1 în total 58 de emoții pozitive.

Din categoria emoțiilor negative am înregistrat 40 de răspunsuri: 10 pentru *spaimă, angoasă, frică*, 6 + 6 pentru *sumbru, deprimare*, 4 + 4 pentru *neliniște și singurătate*, 3 + 3 *stres – tensiune, tristețe*, 2–2 *neplăcut, nesiguranță*.

Categoriile antinomice rezultate din aprecierea evenimentelor sonore în succesivitate au descris și emoții contrastante ca: *liniște/ neliniște, tristețea singurătății/ bucuria colectivității, paradoxal: agitație și calm, spaimă/ liniște, teamă/ plăcut, plăcut / neplăcut* în total 18 respondenți

Intuiția elevilor în ceea ce privește natura subiectului și al mesajului piesei a fost justă, cei mai mulți respondenți au identificat această audiție ca fiind funcțională pentru vis sau visare 25 de respondenți. 10 au optat pentru film (3 pentru film horror), 5 pentru vindecare, relaxare, Yoga, 5 pentru balet (contemporan), 2 pentru teatru.

Concluzii

Răspunsurile elevilor reflectă teoria reverențială în sensul activării la maxim a funcțiilor de asociere și respectiv contiguitate în contact cu sonoritățile și evenimentele muzicale create de autor. Reacțiile emoționale pozitive sunt clare, în acest sens atributul de *interesant* fiind cel mai uzitat și reflectând faptul că imaginația respondenților a fost incitată de materialul audiat. Elevii au identificat sursele sonore familiare din mediul ambiental natural și cel instrumental, însă în încercarea de a defini sunetul prelucrat electronic au folosit un vocabular ce reflectă asocieri cu mediul industrial descriptorii conceptuali și perceptivi dominanți fiind just aleși: abstract și virtual. Existența unui material muzical familiar (melodii desen tonal convențional) oferit ca „sprijin” asociativ a declanșat atribuirea de sensuri și semnificații materializate în narațiuni tematice eterogene în care domină descrierile de stări psihologice și ideea de vis-visare, subiecții intuind valența psihanalitică a poeziei muzicale create de F. Dhomont. Nu sunt de neglijat nici emoțiile negative, în care spaima angoasa neliniștea și singurătatea apar pentru a descrie simbolic planul amenințător creat de sunetul distorsionant definit ca abstract, emoțiile stările pozitive fiind declanșate de ambianța sonoră familiară creată de melodii ce se pliază pe convenția culturală a tonalității.

Aici, proporțiile dintre contextul abstract și real, dintre sunetul virtual și cel natural-instrumental, dintre convențional și neconvențional, au creat echilibrul necesar unei accesibilități semantice apropiate de nivelul poeziei și în consecință a emoțiilor pozitive. Concluzie finală, receptăm doar ceea ce și înțelegem.

Bibliografie

- Bayle, François, (1988) *L'odysee de l'espace*, în Francis Dhomont (Ed.), *Lien – L'Espace du Son I*.
Ceclan Corina, *Despre receptarea muzicii din perspectiva psihologiei contemporane: aspecte cognitive și corelate emoționale*, teză de doctorat, Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca, 2015.
Dhomont, Francis prezentare on line a albumului *Foret profonde*,
http://www.electrocd.com/en/cat/imed_9634/pistes/
Gaspar, Veronica, *Repere spațiale și semantice în receptarea muzicală*, Editura Muzicală, București 2000,
Levitin, Daniel C., *Creierul nostru muzical*, Editura Humanitas, București, 2010, traducere Dana Ligia Ilin
Radocy, R. J, Boyle (1979) *Psychological Foundationd of Musical Behavior*, Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1979

Tratatul de armonie modală de Tudor Jarda – reflecții și reflexii¹



Tratatul de armonie modală cu aplicații la cântecul popular românesc este una dintre primele contribuții în domeniu, cu toate că rezultatul final, editarea acestuia, s-a petrecut de abia în anul 2003 (la editura MediaMusica din Cluj Napoca). Compozitorul și profesorul Tudor Jarda mărturisește în prefață, că preocupările cuprinse în volum, datează din anii 1950–1960, când cercetarea folclorului și a posibilităților sale de valorificare în creații culte originale, era de primă importanță. Alte tratate semnate de reputați compozitori și muzicologi (Dan Buciu, *Elemente de scriitură modală*, 81) sau (Gh. Firca, *Structuri și funcții și funcții în armonia modală*, 1985) ar fi putut fi precedate în acest sens de substanțiala contribuție a profesorului Jarda.

În pofida temerilor sale că prezentul tratat nu ar avea actualitatea de acum 40 de ani, în realitate, parcurgerea și studierea acestuia ne atrage atenția asupra limpezimii expunerilor, a valorii practice a tratatului, precum și asupra adevărurilor axiomatice cuprinse în comentarii, analize și demonstrații. Orice dascăl îl poate utiliza acum sau în viitor pentru a lumina aspecte ale modalismului și posibilităților de armonizare a cântecului popular românesc.

Urmărind complexitatea demonstrațiilor care s-au desfășurat începând cu anii 50 la cursul de *Aranjament coral* a căror sinteză o reprezintă tratatul de armonie modală, ne putem face o impresie despre nivelul înalt al prelegerilor maestrului dar și al pregătirii studenților în fața cărora erau expuse. Tudor Jarda a avut o personalitate fascinantă ce s-a reflectat în creația sa în două direcții. Prima, este aceea a lucrărilor bazate pe citatul folcloric în care a păstrat farmecul original al cântecului popular pe care l-a iubit și l-a prețuit ca o reflexie a propriilor calități sufletești: bunătate, bonomie, spirit vesel și hâtru, generozitate. Amintim în acest sens corurile sale pe versuri populare, Suitele corale: bihoreană, mureșeană, bistrițeană ș.a. Cea de-a doua, ca urmare a formației sale de gânditor și filosof (a audiat cursurile de filosofie a lui Blaga, D.D. Roșca, Liviu Rusu), este reprezentată de lucrări de o profunzime și spiritualitate aparte, ca reflecție asupra esențelor din metaforele poetice (de pildă în liedurile sau corurile pe versuri de Lucian Blaga), ori asupra fenomenului sonor și a organizării sale, așa cum apar reflectate în prezentul tratat de armonie modală.

Dincolo de valoarea sa științifică și practică, tratatul de armonie modală prezintă și o concepție fenomenologică ce are în centru demonstrațiilor și explicațiilor, legile acusticii “prezente în orice creație de muzicală de origine cultă sau folclorică, ca date obiective” (p. 60). De asemenea autorul admite că apropierea de fenomenul muzicii și “interpretarea sensului emoțional estetic pe care un sistem, un interval o relație armonică le comunică, este subiectivă” (p. 60) dar cercetarea are la bază, date obiective ce pot oferi soluții viabile urmărind trei căi:

- Deducția pe cale teoretică – obiectivă;
- Deducția pe cale senzorial empiric–subiectivă;
- Câmpul experimental (creația muzicală)” (p. 61).

Primul capitol definește cadrul conceptual al sistemului propus de T Jarda pentru a explica și a găsi cauzalitatea fenomenelor legate de acord, intervale, înălțături, rezolvări. Pornind de la sistemul seriei de armonice a sunetului, T. Jarda se desprinde de teoria lui Dimitrie Cuclin conform căreia un sunet, prin infinitatea armonicelor le cuprinde pe toate celelalte (p. 12) postulând “ideea că orice sunet dat emite aceeași serie de ordin infinit identică cu infinitatea sistemului sonor”. Jarda are nevoie în a explica înrudirile unor structuri acordice prin apartenența la un sunet de bază și la punctele de co-incidență între sunetele unei serii sau a alteia de, cităm “prezența masei mari de armonice de ordin finit sau infinit în constituția

¹ Lucrarea a fost prezentată în cadrul Simpozionului aniversar *Tudor Jarda, 95 ani de la naștere*, organizat de AMGD, UCMR, Uniunea trompetisatilor din Romania, în 6.09.2017.

unui sunet, (care) se îmbie a întezări puternice și multiple contraste în ființa-i însăși, determinante capacitatea de impresionabilitate a acestuia, și în ultimă instanță, posibilitatea de mișcare în muzică.” (p. 13) Am citat o frază care demonstrează că tratatul prezintă într-un limbaj științific o viziune estetică dar și filosofică asupra fenomenului sonor în complexitatea sa.

Conceptele de: sunete prime, intervale fundamentale: derivate, multiple, multiple reductibile, nereductibile, conjunctive, disjunctive, consonante, disonante, sunt clasificări raportate la șirurile provenite din seriile armonicilor. Astfel intervalele, în sensul de apropiere depărtare față de fundamentală realizează gradul de consonanță sau – disonanță urmând șirul armonicilor după cum urmează; 8-va mai 5-ta terța mare, cele mai consonante, septima mică, secunda mare, cvarta mărită mai consonantă decât sexta mică, cvinta mărită, septima mare, secunda mică mai consonantă decât cvarta perfectă sau sexta mare, deoarece ele sunt cele mai îndepărtate în șirul armonicilor. Deși consternantă, această concluzie este rodul unor explicații cauzale de ordin estetic: “Consonanța și disonanța sunt două expresii ale unuia și aceluiași fenomen, de gradație, așa precum noțiunile de cald sau rece sunt expresii ale aceluiași aspect fizic, temperatura. Ca fenomen de gradație nu se valorifică decât pe plan comparat” (pagina 22).

Cu astfel de postulări compozitorul intră în cel de-al doilea capitol: *Teoria Funcțiilor* ce cuprinde: *Modurile populare diatonice, Acorduri și Structuri armonice Despre stabilitate și nestabilitate, Funcțiuni și relații funcționale, Sensul funcțional al trisonului major, Sensurile de rezolvare ale trisonurilor minore, Armonizarea modurilor – cadența eolică și dorică, Suprapuneri omogene trisonuri cu sexta adăugată, acordul omogen de cinci sunete, Substituirii omonime – subtonul major Funcțiuni simple și complexe – Cadența frigidă, Sinteză, Locricul.*

O particulară și justă formă de redefinire a ideii de funcțiune este demonstrată de Tudor Jarda prin conceptele de stabilitate și nestabilitate a unui acord. Astfel: ...” funcția nu reprezintă o anumită treaptă a unui mod ci sensul pe care-l primește structura armonică într-o anumită rezolvare.” (pagina 34). Foarte adevărat, deoarece în fenomenul percepției procesului muzical nu există în esență decât doar două sensuri: de la stabilitate la nestabilitate (de la Tonică la Dominantă) și de la instabilitate la rezolvare (de la Dominantă la Tonică). De exemplu Do tinde către Fa ca stabilitate dar, pentru ca să-l impună pe Do ca acord stabil, trebuie să-l introducem pe SOL care este instabil și tinde spre Do pentru a-l întări.

DO	FA	SOL	Do
D	T	D	T
Instabil	Stabil	Instabil	Stabil

Astfel este explicat firescul relațiilor plagale în muzica modală cuprinzând ceea ce am învățat în armonia tonală ca nefiind relații autentice respectiv relațiile de cvartă ascendentă, secundă ascendentă sau terță descendentă. Acordurile cu sextă adăugată, cunoscutele sixte ajouée, primesc un nou sens în dialectica sistemului cauzal propus de T. Jarda fiind un rezultat firesc al înruderii în șirul armonicilor superioare sau inferioare

Rezolvarea sensurilor funcționale modale ale cadențelor eolic, doric mixolidic, frigid, sunt demonstrate atât din punct de vedere al legităților amintite cât, mai ales prin turnurile melodice specifice cântecului popular românesc și a armonizărilor unor celebri compozitori focloriști: Sabin Drăgoi, D.G. Kiriac, B. Bartók, S. Toduță, și Tudor Jarda.

În capitolul III, *Relații în afara unui mod sau tonalitate* compozitorul introduce pe baza legității de înlocuire a unui acord prin relativul său, posibilitatea articulării unor structuri și relații armonice pe mai multe niveluri incluzând în final structuri de la 6 la 12 sunete și posibilitatea rezolvării lor pe acorduri diatonice aparținând unui mod. Limpezimea demonstrațiilor are anvergura științelor matematicii și logicii, reflectând o viziune globală și coerentă asupra funcționalității legilor armoniei în toate sistemele muzicale cunoscute: modal, tonal, dodecafonic.

În ultimul capitol, IV, *Aplicații în « câmpul experimental » al cântecului popular românesc*, autorul tratează: *Pedala-amplificarea și deplasarea ei, Utilizarea structurilor de cvinte, Alte aplicații ale cadenței dorică, Despre mișcarea paralelă, Probleme ale modului doric, Paralelismul major-minor, Note melodice, Cadența cu subton, Cadența frigidă, De la Mixolidic la Lidicul bihorean, Câteva aspecte din folclorul năsăudean.* Capitolul abundă în exemple muzicale concrete din folclorul bihorean, bănațean, moldovean, bihorean, maramureșean preluate din culegeri de Szenik-Mârza, S. Drăgoi, B. Bartók, toate

exemplificările conținând și o analiză modală a melodiei, a pilonilor melodici, a ritmului și posibilităților de armonizare oferind de la simplu sau complex mai multe variante ca model de gândire asupra materiei sonore. (a se vedea exemplele de la paginile 86–87–89).

Exprimarea științifică riguroasă se schimbă în acest capitol, frazele sunt calde și expresive, păstrându-și claritatea de cristal a expunerii care se întâlnește de altfel în întreg tratatul. Introducerea în capitolul *Pedala* sună astfel: „Pedala...o găsim în sunetul continuu a cimpoiului, la fluierul dublu, în intenția fluierașilor de a se acompania singuri cu acel « vojăit » continuu, straniu pentru urechile neobișnuite de a dezvălui frumuseți chiar și în ceea ce nu cunosc, dar de o rară poezie” (p. 77).

În acest capitol, T. Jarda își dezvăluie calitățile unui profund cunoscător al folclorului românesc, dar și al lucrărilor corale sau vocale ale compozitorilor români care-l prelucrează: L. Comes, S. Toduță, S. Drăgoi, T. Brediceanu, N. Ursu. ș.a. (culegere și coruri). Comentează și demonstrează, necesitatea moderației în armonizarea melodiilor prepentatonice și pentatonice, posibilele imixtiuni ale unor cadențe « străine » cum ar fi cele sârbești în folclorul bănățean prin intermediul lăutarilor și multiplele posibilități de păstrare a caracterului modal al melodiilor prin intermediul unei armonizări artistice „în caracter” păstrând parful arhaic al sonorităților acestor nestemate pe care le-am primit în dar de la înaintași.

Tratatul de armonie modală s-a născut din acest respect și iubire a maestrului T. Jarda pentru frumusețile și profunzimile folclorului românesc aflat în faza păstrării și conservării în arta muzicală cultă, ceea ce a generat motivația efortul și energia de a-i da acestuia o coerență sistemică, un sens de interpretare estetică, filosofic-fenomenologică, precum și o finalitate practică. Ca orice tratat, el se adresează celor care doresc să aprofundeze, să păstreze sau să ofere o perspectivă acestor valori. Un model de generozitate și profesionalism pe care generațiile viitoare sperăm să-l urmeze.

Despre publicul de ieri și de azi

Neglijat sau supralicitat, disprețuit, părăsit sau, rațiune a existenței spectacolului muzical, publicul a fost și va fi cel de-a treilea element al rețelei comunicaționale artistice. Acest imens organism ce respiră și trăiește emoțional prin zeci, sute de personalități distincte, devine în momentul reprezentării artistice un tot ce integrează experiența muzicală exprimată de interpret pe scenă și, la sfârșit, își manifestă satisfacția și mulțumirea sau insatisfacția, indignarea, reproșul, prin reacții particulare.

De-a lungul istoriei, reacțiile publicului au variat de la maxima spontaneitate, la o rigiditate totală. Astăzi, la un concert simfonic, să stai nemișcat, încrămențit, pentru a nu disturba atmosfera creată, într-o presupusă stare de extaz prelungit, în pauza dintre două părți ale unui concert în care solistul se relaxează dezinvolt, își șterge eventual nasul, își acordează instrumentul, este o atitudine proprie unui public provenit, după cum ne informează Jaques Chailley, (în cartea sa 40000 de ani de Muzică) din țările germanice. S-a înrădăcinat în jurul lui 1920 și s-a generalizat în timpul ocupației germane din 1940–1945.

Atitudinea de maximă reculegere, de meditație prelungită, de adânc respect pentru unitatea întregului operei este desigur o dovadă a maturității și cultivării publicului, dar exagerarea în aceste atitudini aduce mai mult a snobism. Desigur nu este cazul publicului urbei noastre, alcătuit adesea și din melomanii ocazionali care în general după prima parte a concertului instrumental, dacă acesta se finalizează cumva triumfător, nu se sfiesc să-și arate entuziasmul aplaudând frenetic pentru 3 secunde sau chiar mai multe, dacă dirijorul sau companioni mai avizați nu fac semn sau îi opresc din această manifestare, de altfel sinceră și spontană. De unde să știe omul unde să se « cenzureze » ? La operă, dacă ți-a plăcut aria, aplauzi. La spectacolul folcloric sau de muzică « ușoară » sau jazz, de asemenea. La concertul simfonic însă, nu. Există un cod, un model comportamental și cultural pe care trebuie să-l urmezi asemenea modului de intrare într-un club sau o societate elitistă, selectă. Programul de sală îți va arăta câte părți are o lucrare, pentru a ști unde să aplauzi. Dacă vorbești sau te plictisești și vrei să ieși afară vei stârni indignarea celor pe care-i deranjezi din receptarea muzicală. Ca să-ți câștigi locul de meloman trebuie să știi aceste lucruri de bază, să încrămenești odată începutul concertului și neapărat să-ți dai cu părerea în pauză sau la sfârșit afișând o mină cât mai cerebrală. Asta dacă ești meloman începător. Publicul însă mai este alcătuit și din melomanii „profesioniști”, cei care cunosc toate amănuntele de culise, formează partide pro și contra unui dirijor, a unui solist. În general la noi, toate părerile sunt pro. Toate concertele sunt un triumf și oricât de prost ar cânta un solist, la Cluj are asigurată cel puțin un bis. Doar avem un public generos și cultivat. Despre această din urmă categorie trebuie să spunem că este o *rara avis*, că oricum ea dispare în masa mare a „entuziaștilor”.

Meritul incontestabil al acestor melomani este că ei sunt fideli, sunt nelipsiți de la orice manifestare muzicală și constituie 80 % din publicul concertelor simfonice, a operei, a recitalurilor camerale. Majoritatea acestora, chiar dacă nu au studii muzicale știu mai multe despre operă, solist, dirijor decât mulți muzicieni cu instruire și de cele mai multe ori sunt racordați sensibil mult mai intim cu esența muzicii decât cei « conștienți » de structura ei.

Un studiu asupra judecăților de valoare ale publicului în funcție de nivelul receptării arată că *judecata justificativă este posterioară reacției de acceptare-respingere și adaptată acesteia*.

Gradul de expectanță a publicului receptor, sau modelul interior pe care și l-a ales (muzical) și la care acesta raportează ceea ce aude, ține de o serie de factori de vârstă, educație, discernământ, memorie. De foarte multe ori publicul apreciază și reacționează entuziast la valoarea operei în sine. O recentă abordare interpretativă având la bază o concepție novatoare a *Carminii Burana* de Carl Orff a fost un succes absolut. S-au iertat „bâlbâielile” și falseturile solistei, momentele penibile ale unui cor de copii imitat prost de către soprane, tempo-urile neinspirate mult prea rapide pentru unele părți, decalajele... Publicul a ovaționat de fapt opera, farmecul și prospețimea ei, nu calitatea interpretării. Vecinul din stânga, mi-a spus: „nu cunosc programul, am venit pentru Carmina Burana”.

Categoriile de public descrise de Veronica Gaspar în cartea sa *Repere spațiale și semantice în receptarea muzicală*,¹ (la pagina 95) cuprind:

- adulți needucați a căror expectanță este rigidă, condiționată de simplitate și obișnuință,
- adulți educați general, cu educație muzicală medie sau inexistentă a căror expectanță este determinată de autoritatea impusă de tradiție și argumente de autoritate intelectuală, (care formează majoritatea publicului de concert),
- și tineretul și muzicienii, care sunt receptivi la inedit, rezistenți la autoritate, ostili monotoniei.

Aceste atitudini, spune autoarea sunt trăite cu sinceritate, deci subiective și declanșează reacții spontane, generalizate. Conform acestor afirmații, putem să ne imaginăm un scenariu în care fiecare din aceste trei categorii de public însemnând câte o treime din acesta, ar audia același concert.. Programul ales ar determina reacții spontane, „sincere”, diferite. Dacă toți ar audia un concert de muzică populară, tinerii probabil că ar părăsi sala, după un timp și adulții cu instruire medie, iar cei fără instruire ar rămâne în sală. Dacă s-ar reprezenta un concert cu muzică simfonică romantică, probabil că prima categorie, cea fără instruire ar părăsi sala (sau ar adormi), cea de-a doua ar fi încântată, iar cea de-a treia categorie, tinerii, ar “rezista” până la sfârșit. În cazul al treilea, un concert de muzică contemporană ar fi agreat de tineri și muzicieni, dar ar fi părăsit de celelalte două categorii. Programele concertelor simfonice au din fericire, o strategie repertorială care să împace cele trei categorii (sau mai corect ultimele două, cu toate că în ultima vreme muzica contemporană este tot mai absentă din repertoriul filarmonicilor și operelor). Toate acestea sunt speculații în afara realității imediate. Există tineri care adoră muzica romantică, adulți instruiți care ascultă folclor de bună calitate, etc.

La întrebarea dacă reacția publicului este judecătorul de valoare suprem nu putem răspunde definitiv, și nici afirmativ. Timp de secole nimeni nu s-a preocupat de public. El nici nu a existat decât atunci când au apărut spectacolele cu bilete de intrare, cam prin secolul al XVII lea și a fost o excepție până în secolul al XIX lea. Asta dacă nu luăm în considerare publicul Greciei antice și al Romei care plătea pentru a vedea un spectacol cu virtuozii instrumentiști în același spirit e competiție și în același cadru cu atletismul sau luptele. Concursurile de aulodie, chitarodie, întrecerile pithice, toate se făceau și erau privite în spiritul jocurilor sportive, însă să nu uităm că toate aceste manifestări erau închinare zeilor, făceau parte dintr-un ritual, deci într-un fel, atât publicul cât și interpreții erau actanți religioși.

Primul public „democratic” a fost cel de operă. Până la sfârșitul secolului al XVI lea baleturile de curte, spectacolele cu măști, divertismentele, tragediile sau pasturelele, reprezentate cu ocazia unor evenimente patronate de monarh, sau aristocrați au admis ca public doar suita și invitații, toți nobili. Curtenii însă aveau rolul de figuranți asistând pasiv la un spectacol omagiu care nu le era destinat. Închinat aristocratu-lui, spectacolul cu muzică, până în momentul apariției manifestărilor muzicale plătite, nu a făcut altceva decât să substituie rolul zeității antice cu cel al monarhului. Acesta stătea în rândul întâi, deoarece eticheta nu permitea ca cineva să stea în fața sa iar actorii, cântăreții i se adresau personal. Aplauzele erau formale, reținute, în acord cu eticheta care nu permitea aprecieri mai mari decât cele ce aparțineau calităților patronului de drept.

Apariția *drammei per musica* a fost un eveniment a cărui vogă a dat ideea prinților Barberini de a deschide la Roma în anul 1632 primul teatru de operă permanent în care publicul a plătit intrarea. Răspândit în toată Italia, apoi în Franța, Anglia, spectacolul de operă cu plată, a atras public din toate păturile sociale. Documentele atestă că odată ce năvăleau în sală, unde pentru a prinde un loc cât mai în față se dădeau adevărate bătălii, spectatorii primeau o lumânare care-i ajuta să descifreze libretul după stingerea candelabrelor, precum și mere sau pere coapte, pentru consum dar și pentru a-și exprima la un moment dat „părerea sinceră” despre cântăreții care nu le erau pe plac. Deci, nu se mai putea conta pe aplauzele din politețe, publicul plătea pentru dreptul de a privi și judeca spectacolul. Despre reacțiile zgomotoase ale publicului mai ales la începutul lucrării, stau mărturie uverturile lui Monteverdi care au caracteristicile muzicale ale unei fanfare zgomotoase menite să atragă atenția și să facă liniște. În rolul său de judecător suprem, publicul a avut de-a lungul secolelor XVII și XVIII o importantă contribuție în ceea ce privește așa numitul faliment al operei seria dar și triumful operei buffa. Compozitorii au început să facă concesii

¹ Veronica Gaspar, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 2000.

gustului public care adora ariile de virtuozitate ale castraților, efectele scenice spectaculoase, extravagante, fastul, ignorând complet acțiunea dramatică. Astfel, la începutul secolului al XVIII-lea spectacolul de operă era un eveniment monden, de circumstanță. Benedetto Marcello în pamfletul său „Teatrul la modă”, ne informează că spectatorii erau „total indisciplinați” ascultau doar „acuta finală” a ariei care avea aproximativ rolul saltului mortal al acrobaților. În sală domnea un veșnic zumzet al conversațiilor, cunoscuții se vizitau din lojă în lojă, jucau cărți, luau gustări (Alfred Hoffman-Drumul operei, pg. 86). Pentru ascultătorul secolului XX, tabloul ar putea fi de-a dreptul scandalos. Această atitudine liberă, spontană a publicului s-a manifestat până la începutul secolului al XX-lea. Berlioz, în secolul XIX, în calitate de critic, își permitea să mustre cu voce tare, din loja sa chiar în timpul spectacolului, pe cei care se abăteau de la partitura originală pe care el o urmărea notă de notă, ne povestește Jaques Chailley în cartea amintită. În zilele noastre fără îndoială că o asemenea atitudine i-ar asigura lui Berlioz arestul. Familiaritățile publicului cu interpreții mergeau până la replici strigate și injurii. Berlioz amenda adesea superficialitatea aprecierilor publicului. El descrie cu mult umor cum la emiterea unui fa grav al unei cântărețe „mai asemănător cu horcăitul unui bolnav decât cu un sunet muzical, sau un fa ascuțit la fel de agreabil ca țipătul unui cățeluș căruia i se strivește lăbuța face ca sala să răsună de aclamații” (Berlioz, *În lumea cântului*). Tot el vorbește despre culisele murdare, „cei tocmiți să aplaude” din public, pentru a asigura succesul operei. Cazuri asemănătoare întâlnim la începutul secolului XX. De pildă se știe că eșecul primei audiții a baletului *Le Sacré de printemps* de Igor Stravinski s-a datorat în mare parte unor asemenea „angajați”. De altfel o lună mai târziu, lucrarea a înregistrat un succes răsunător care se menține și astăzi.

Începând cu secolul XIX, criticul muzical va căuta să ia locul de judecător al operei muzicale pe care-l deținea publicul anterior. El se erijează fie în avocatul reacțiilor publicului, fie, cum este Berlioz, în cel de împotrivor a *vox populi*. De cele mai multe ori însă părerile criticilor și reacția publicului sunt antagonice.

În a doua jumătate a secolului XX muzica contemporană se depărtează atât de tare de puterea de receptare a publicului larg încât acesta pare să nu intre în calculul compozitorilor sau a economiei spectacolului. Se compune doar pentru elite, pentru inițiați. Experimentalismul a tăiat orice punte de legătură cu publicul neinițiat care s-a refugiat în muzica secolelor trecute sau în cea de divertisment. O mare vină o poartă și directorii de instituții care foarte rar, sau chiar deloc nu mai programează prime audiții de muzică contemporană în stagiunile de concerte, nemaivorbând de operă modernă. În acest fel, publicul, educabil de altfel, este total lipsit de posibilitatea de a audia muzica cultă a timpurilor sale. Doar o mână de muzicieni mai frecventează festivalurile de muzică contemporană. Între timp *entertainmentul* din mass-media, atrage publicul larg prin accesibilitate, prin comoditate a receptării promovând de multe ori kitschul.

Cultura de divertisment pare a fi viitorul, aceasta câștigând din ce în ce mai mult public tânăr. Mulțimea opțiunilor stilistice în muzica secolului XXI este o realitate de multe ori copleșitoare pentru publicul transformat în consumator al unei piețe suprasaturate de produse de serie, interpretări de serie, compoziții cu valoare de serie. Plăcerea de a savura acasă, cu căștile pe urechi, o interpretare de referință a muzicii preferate după o zi obositoare și stresantă, pare a fi opțiunea majorității melomanilor. Concertele cu cel mai mare record de public sunt cele de divertisment. *Enjoy together* înseamnă și astăzi, ca și în secolele trecute, a te manifesta zgomotos, a nu-ți cenzura entuziasmul, a reacționa spontan la stimuli care-ți produc satisfacție estetică. Din păcate, produsul subcultural muzical are un nivel estetic foarte redus iar plăcerea receptării se naște din impulsuri situate la nivelul senzitivului, în mare parte a sexualității. Textele multora dintre aceste cântece sunt aluzive sau explicite în diverse grade de raportare la tematica amintită. Vulgaritatea, kitschul, limbajul obscen sunt în vogă. Generațiile le preiau ca fiind modele, judecata și plăcerea estetică vor dispărea cu totul, se vor topi într-o lipsă totală a obiectului care să le furnizeze, respectiv muzica cu sens cu țel și idealuri înalte, muzica ce transmite emoție și înaltă sufletul.

Există astăzi, ca întotdeauna un public elitist, care-și restrânge tot mai mult rândurile, care îmbătrânește și probabil va dispărea cu generațiile care vin, și un public al muzicii de consum, care se manifestă tot mai invaziv, poate și datorită faptului că în lumea contemporană cultura este un lux.

A gândi și a simți muzica e un efort care presupune o liniște interioară, un confort psihic pe care omul modern nu și-l mai permite. Un om ce nu mai are timp, care trăiește într-o formă de sclavagism modern muncind până la epuizare, care este bombardat continuu de informații, oferte, zgomot, stress. Acest om modern ar avea nevoie de înălțare, încărcare cu energie și eliberare a spiritului prin sunetul, idealul, gândul frumos pe care l-au construit și conceput generații de muzicieni care au creat genurile muzicii culte. În schimb, muzica de consum actuală îi oferă omului modern alternativa unei descărcări a tensiunii, a

impulsurilor senzoriale, o epuizare strict fizică ce se poate consuma în orice fel la nivel strict instinctual. Acest public crește tot mai mult în timp ce publicul muzicii culte se micșorează tot mai mult. Spiritul cultivat nu mai e la modă, se poartă subcultura mușchilor și puterea banului, a miștocăriei și bășcăliei. În această generație publicul cult totuși mai există, însă este *rara avis*. Muzeul muzicii culte încă oferă săptămânal concerte de calitate, recitaluri, opere nemuritoare dându-ne o șansă. Poate nu e prea târziu. Putem încă gusta din „nectarul și ambrozia” muzicii adevărate. Ea se naște din pacea și seninătatea spiritului sau din zbuciumul și neliniștea sufletului îndrăgostit de frumos

Silence please, începe spectacolul!



Mirela Mercean-Țârc este muzicolog și conf. univ. dr. la Departamentul de Muzică al Universității din Oradea unde predă *Forme și Analize Muzicale, Estetica Interpretării Muzicii Camerale și Analiza Interpretativă Comparată*. A publicat studii științifice în diferite volume de muzicologie precum și cronici, interviuri, recenzii în diverse reviste și cotidiene. Cărți publicate: *Articularea formei în creația compozitorilor clujeni* (2007); *Cristalizarea formei de sonată în secolul al XVIII-lea* (2007); *Curs practic de analiză a formei muzicale*, 2008 vol I și 2014 vol II, *Piramida cunoașterii*, capitol *Educația Muzicală pentru preșcolari*, (2014), *Fotograme MuzicoLogice* (2018), Volume editate: *Analele Universității din Oradea- Fascicula Muzică*, Francisc Hubic - *Slujba Sfințelor și Mântuitoarele Patimi din Joia Mare pentru cor de bărbați* (2014) *Simpozion Francisc Hubic* (2015). Este membră a U.C.M.R. precum și a Fundației S. Toduță, Societății Mozart România.



ISBN: 978-606-37-0582-3